

# هنريetta السحر العزى

الجزء الثانى

ظواهر التجديد

دكتور  
حسنى عبد الجليل يوسف





# موسم الشعر العربي

المجلد الثاني

ظواهر التجديد

دكتور

حمدي عبد الجليل يوسف



المكتبة الوطنية والمحفوظات

١٩٨٩

الإخراج الفني والتنفيذ

---

قسم الماكيت بالمطابع

## مقدمة

---

بدأ التجديد منذ العصر الجاهلي ، وذلك بمحاولات الخروج على النمط التقليدي للقصيدة العربية ذات الوزن الواحد والقافية الواحدة ، وكانت بعض هذه المحاولات عفوية ، وجاءت محاولات أخرى مقصودة .

وكان بعض هذه المحاولات مفتعلاً لا يتفق وروح الشعر أو طبيعة اللغة . ومن ذلك ما يسمى بالبحور المهملة من البحور المخترعة . ولكن بعض المخترع من الأوزان أثبت صلاحيته للإطار اللغوي للعربية ، وإن لم ينتشر انتشار البحور الأخرى . ومن هذه البحور الدوييت ، والبند والرجز المستدير .

وقد تبين أن البحور المهملة كانت مجرد تحريف للبحور القديمة ، ولا تتفق وطبيعة البنية الإيقاعية للغة العربية ، لهذا كانت محاولة مصطنعة لم يكتب لها الاستمرار . وقد درست - إلى جانب البحور المخترعة - الأنماط الشعرية ذات القوافي المتنوعة كالمسط والخميس ، والمربعة ، والمثلثة . والمزدوج ، والمزكش وهي أنماط شعرية ابتكرها القدماء .

ودرست الموشحات وعرضت نماذج منها تساعد على فهم أطرها الموسيقية .

ودرست التجديد في إطار عمود الشعر العربي في العصور المتأخرة بدءاً بمحاولات صفي الدين الحلي . ثم زقاعة الطهطاوي ، ثم محاولات شعراء المهجر ، وغيرهم من الشعراء الذين تأثروا بالوشحات الأندلسية وبالأشكال ذات القوافي المتنوعة .

ثم تناولت موسيقى الشعر الحر ، والخصائص الإيقاعية التي يتميز بها والأسس التي يجب أن يضعها الشعراء الذين يكتبون هذا الشعر في اعتبارهم ، من حيث إن مطلق هذا الشعر تحقيق التناسب بين البناء اللغوي والإطار الموسيقي ، وتخليص البنية من التدافع بين الصوت والوزن والبناء اللغوي .

ثم قدمت دراسة للإطار الموسيقي لديوان « لغة من دم العاشقين » للشاعر فاروق شوشه . وعرضت في هذه الدراسة للقضايا التي تتصل بالإطار الموسيقي للشعر العمودي والشعر الحر . فيما يتصل بالعلاقة بين البناء اللغوي ، والإطار الموسيقي ، وبناء البيت الشعري والسطر العربي .

ثم تناولت موسيقى الشعر القصصي . وتبين أن هذا الشعر لم يرتبط ببحر بعينه ، وقد حفل الشعر العربي قديمه وحديثه بقصص متنوعة ، ولا شك أن هذا يكشف عن إمكانات كثيرة للإطار الموسيقي للشعر العربي سواء أكان عمودياً أم حراً .

وقد قدمت نماذج قصصية من الشعر الجاهلي تكشف عن المستوى الجيد الذي وصل إليه بعض الشعراء في محاولتهم القصصية التي لم تكن محاولات مقصودة لإنشاء شعر القصة . وإن كشفت عن مقدرة الشاعر وقدرة الإطار الموسيقي .

وقد عرضت بعض الأراجيز القصصية التي اشتهرت في العصر العباسي وما بعده ، وهي أراجيز نظمها الشعراء لبعض الأحداث التاريخية ، حيث يروون أفعال بعض الخلفاء والحكام . ومع أنها نظم لهذه الأحداث فإنها لم تخلُ من روح الشعر وخصوصيته .

وعرضت بعض المحاولات لإنشاء شعر القصة في بداية العصر الحديث ، مثل محاولات محمد عثمان جلال التي جاء أكثرها على ألسنة الحيوان والطير ، ومحاولات أحمد شوقي ، وأحمد محرم في الإلياذة الإسلامية ، وبعض محاولاته الأخرى .

وعرضت لمحاولة كامل أمين: « ملحمة عين جالوت » التي تقع في تسعمائة وخمسين صفحة ، ومع أنها لم تصل إلى مستوى القصة الثغرية من حيث توافر العناصر القصصية فإنها تكشف عن إمكانات الإطار الموسيقي العمودي في تقديم قصة شعرية طويلة . وعرضت لمحاولة حسن كامل الصيرفي القصصية « شهر زاد » التي توازن فيها الأداء القصصي ، والشعري توازناً مقبولاً .

وعرضت محاولة للشاعر محمود حسن إسماعيل « ريفية تسقط في المدينة » وكذا محاولة إيليا أبي ماضي « حكاية قديمة » التي قدم فيها تجربة شخصية كشف من خلالها عن أصالة الشرق وزيف الغرب متمثلاً في تلك المحبوبة التي خدعته ، وكذلك قصته الحجر الصغير .

أما بالنسبة للشعر المسرحي فقد قدمت لدراسته بمدخل نظري تناولت فيه إمكانية الإطار الموسيقي للشعر الغنائي العربي في تشكيل هذا النوع من الشعر الدرامي .

وعلاقة الوزن بالشخصية ، وقدرته على قبول الحوار المسرحي ، وقضية تنوع البحور مع تنوع الشخصيات والمواقف المسرحية .

وكشفت عن أن التنوع ليس هدفاً في حد ذاته وليس دليلاً على اختلاف المواقف والشخصيات ما لم يكن مرتبطاً بمستوى جوهري ، وما لم يكن متصلاً بروح الدراما والشعر في آن واحد .

وقدّلت بعض المآخذ التي افترضها بعض الدارسين فيما يتصل بالشعر العمودي ، وكشفت عن أنها لا تتصل بروح الشعر وهي - إن سلمنا جدلاً بأنها مآخذ - لا تقتصر على الشعر العمودي فقط ، وإنما تتعداه إلى الشعر الحر .

وعرضت بعد ذلك نماذج من الشعر العمودي المسرحي ، ومن الشعر المسرحي الحر بدءاً بمحاولات صلاح عبد الصبور ، وأحمد سويلم ، ومحمد إبراهيم أبوسنة ، والشرقاوي ، وفاروق جويده .

وهي محاولات تكشف عن قدرة الإطار الموسيقي للشعر العربي بنوعية على استيعاب التجارب الشعرية المسرحية .

وبعد فهذه المحاولة تتصل ، بما سبقها من دراسات اتصالاً وثيقاً ، ولكنها تتميز عنها من حيث ربطها بأساس نظري اجتهدت في توفيره لكل موضوع من موضوعات البحث ، بحيث ربطت بين المهمة وللاهمية ربطاً ساعدنى على الوصول إلى بعض النتائج التي نخدم البحث وتستوفى له جوانب ضرورية وتخلصه من التبسيط الخلل والتعقيد العمل .

ونسأل الله التوفيق

ذكور : حنفى عبدالجليل يوسف



### المختصر من الأوزان

#### ١ - البحور المهملة :

إن اللغة العربية لغة الشعر ، فقد تكونت أساليبها وتراكيبها الفصحى في إطار الشعر . ولهذا كان هناك توافق بين هذه الأساليب وأوزان الشعر الموروثة ، وقد ورد بكتب العروض بعض الأوزان التي تختلف عما تناولناه في دراستنا للبحور التي اكتشفها الخليل والأنضش<sup>(١)</sup> .

وتسمى هذه البحور المهملة ، وهي بحور مصطنعة لا تتفق والأنساق اللغوية الفصحى أو البليغة وتبدء بمجرد نظم مفتعل . وهذه البحور هي :

#### ١ - المستطيل : وشاهده<sup>(٢)</sup> :

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحوًرْ أديرُ الصدغ منه على مسكٍ وعنبرْ  
//د//د//د //د//د //د//د //د//د //د//د //د//د //د//د //د//د //د//د  
مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن  
وهو مقلوب الطويل ، ولا شك أن الصياغة غير محكمة ؛ فالنسق يبدو دخيلاً على  
الجملة العربية ، وإن تعديلاً يسيراً في البيت يمكن أن يجعله من بحر الطويل ، ويجعل  
نسقه أقرب إلى روح الشعر العربي والجملة العربية .

٢- الممتد : وشاهده :

صد قنى غزال أحوّر ذو دلالي كلما زدتُ حباً زاد منى نفوراً  
 و . د . د : د : د : د : د : د : د : د : د : د : د : د : د : د : د : D  
 وعين فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن  
 ولا شك أن الترتيب تغلب على البيت وبخاصة الشطرة الثانية .

٣- التوفر : وشاهده :

موقعت بالركائب في الطلل ماسؤالك عن حبيك قد رحل  
 و : د : د : D : D : D : D : D : D : D : D : D : D : D : D : D : D  
 فاعلن متفاعلن متفاعلن فاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن  
 ولو كانت ما « ماذا » لكان البحر من « الكامل » فالتغيير لا يعتد به إذا كان شاهده  
 بيتاً واحداً والبيت الثاني لهذا الشاهد يبدأ أيضاً بما الذى يحسن أن تكون ماذا :  
 ماصابك يافؤادى بعدهم أين صبرك يافؤادى مافعل  
 ونو قلنا :

ماذا أصابك يافؤادى بعدهم بل أين صبرك يافؤادى مافعل  
 فكان من الكامل ولا شك أن البناء اللغوى يبدو عليه التكلف والتهافت فما معنى  
 أين صبرك يافؤادى مافعل .

٤- المشد : وشاهده :

كن لأخلاق التصالي مستمرياً ولأحوال الشباب مستحلياً  
 و : D : D : D : D : D : D : D : D : D : D : D : D : D : D : D : D  
 فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن



ب : مقطع الوافر :

وقد جاء في العمدة لابن رشيق أن الزجاجي أنشأ وزناً يحير القصور وهو<sup>(١)</sup> :

سقى طلالاً بحزوى      هــزيم الودق أحوى  
عهدنا فيه أروى      زماننا ثم أقوى  
وأروى لا كــنود      ولا فـها صـلود  
لها طرف صـيود      ومبـسـم برود  
لئن شـمـط المزار      بها وَكـأْتُ ديار  
فقلبي مستطار      وليس له قرار  
ستـدانـيها دَمول      جلـنـفـعه ذلول  
إذا عرضت هـجول      تقصّر ما يطول  
وقال ابن شيق : ولا شك في أنه مولد محلت<sup>(٢)</sup> .

ووزن الأبيات :

مفاعلاتن فعولن مفاعلاتن فعولن

فهو مقطوع من الوافر حيث تركت مفاعلاتن في أول كل شطر . وبقيت : مفاعلاتن فعولن والأبيات أقرب إلى الشعر ولم نر فيها هذا التدافع بين المبنى اللغوي والإيقاعي . ويمكن اعتباره نمطاً من أنماط مجزوء الوافر .

ج : مخلوف المزجج :

وهناك بحر آخر أشار إليه السكاكي وإلى أنه بحر مستعمل وإن كان الخليل قد أهمله .

وهو يتكون من :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

وأورد له نموذج لامرئ القيس يقول فيه<sup>(٣)</sup> :

ألا يا عين فابكى على فقدي للمكى  
 واه تلافى لالى بلا حرف وجهه  
 نخطت بيت بلاداً وضيت قلاباً  
 وقد كنت قديماً أنحاً عز ومجد

د : مشطور المتدارك :

ووزنه « فاعلن فعل » وقد أشار الدارمون إلى قصيدتين واحدة للبارودي وأخرى  
 لشوقي ، وزنها عترة لاهد للعروضيين به <sup>(٧)</sup> .  
 قالق للبارودي جاءت في تسعة عشر بيتاً يقول فيها <sup>(٨)</sup> :

املاً السقـ	واعص من نصـ
وارو غـ	بابنة الفرـ
فالفنى مستى	ذاقها انشـ
وقى إن سـ	فى المـلـ
أو صـ	بـاعـل سمـ
فماجر الكرى	واغـد نصـطـبـ
فـالـلـجـى مـضى	والـنـا لـمـ
والـحـمـام فى	أبـكـه صـلـ

فالوزن في كل شطرة ( فاعلن فعل ) ويمكن أن يكون في الشطرتين معاً ( فاعلات  
 مستعلن فعل ) فيكون مشطوراً للمخفيف وقد نسبنا الدكتور شوقي ضيف إلى مجزوه  
 المتدارك فالمتدارك يتكون من فاعلن أو فعلن أو فاعلن ويعلق الدكتور شوقي ضيف على  
 هذه الأبيات بقوله : وهو لحن يعقب بأريج المرح ، وكأنه تغريد بلبل ، بثت ورود  
 الريح النشوة في قلبه <sup>(٩)</sup> .

ولاشك في جمال هذا الإيقاع ولكن الدكتور شوقي ضيف والدكتور إبراهيم أنيس لم  
 يعللا لجمال إيقاع ذلك البحر .

والذى أراه أن هذا البحر لا يمثل خروجاً عن الإطار الموسيقى العربى ، فالسطر الواحد عبارة عن (فاعلات + سبب خفيف) وهى تفعيلة تدخل فى صميم البنية الموسيقية للشعر العربى هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن التجليد فى إطار المجزوء والمنهوك لا يجعل الشاعر مُعَرَّضاً لأن يفلت الزمام من يده فالكلمة العربية أكثرها ثلاثى والسطر من هذا الوزن لا يستغرق أكثر من كلمتين أو ثلاث .

وقد نهج شوقي نهج البارودى فى قصيدة طويلة يقول فيها على نفس الوزن<sup>(١)</sup> :

مال واحـتـجـب	وادعى الـمـنـجـب
ليت هـاجـرى	يشرح السـبـب
عـتـبـه رضى	لـيـتـه عـتـب
علـ بيـنـنا	واشـيـاً كـنـب
أو مـفـنـدا	يخلق الـمـرـب
من لـمـد نـفـ	د مـعـه سـحـب
بات مـنـعـبا	هـم الـمـلـعـب
يـتـوى تـحـلـ	عـنـدـه وـصـب
ذقت صـلـه	غـيـر مـحـتـب
ضقت فـيـه بـالـ	رـسـنـل والمـكـب
كـلـمـا مـشـى	أـتـجـل القـضـب
بـيـن عـيـنـه	والمـهـمـا نـب
مـاء خـمـدـه	شـف عـن لـمـهـب
مـاقى الـمـطـلا	شـرـيـهـا وـجـب
هـبـاتـها مـشـت	فوقـهـا الحـقـب
بـابـلـيـة	تـنـفـت الحـب
إن كـمـرـمـهـا	آدم الـبـعـنـب
هـنـبت فـفـى	دُئـهـا الأـدب
اسـقـهـا فـتى	خـير مـن شـرـب

فالأبيات قصيرة لا تريد عن جملة واحدة وإيقاعها ظاهر وقد عللنا ذلك بأن الوزن مقتطع من الإطار الموسيقي للشعر العربي .

ويرى الأستاذ محمد حبيب في بحث له بعنوان « تجليات عروضية » التوسع في معنى المجزوء . بأن يشمل حذف التفعيلة من أول شطر بدل الاختصار على حلفها من آخره (١١) .

وقد خرج الباحث بإمكان إلغاء اسم بحر المحدث واعتباره صورة مجزوء بحر الخفيف ، هكذا :

فاعلاتن مستعلن فاعلاتن الخفيف ، المحدث سابقاً : مستعلن فاعلاتن مجزوء الخفيف (١٢) .

ونحن نرى أن تأصيل الموسيقى لا يكون بالبحث عن عروض جديدة أو إلغاء بحور واستصدار قرارات ببهور أخرى ، فالشاعر لا يفكر بالتفاعيل وإنما يفكر باللغة ، ونخير دليل على ذلك شعر التفعيلة ، فهمة الباحث تقوم المحاولات الشعرية . والبحث عن أسباب جودتها أو رداءتها لا استصدار قرار ببهر جديد ثم النسخ على منواله لأن اللغة الشعرية تخلق نفسها بنفسها وهي حين تأتي تلبية لرغبة في التجديد من أجل التجديد فقط ، سيكون أكثر ما تتمحور عنه بحوراً مثل تلك البحور المهمة التي عرضناها . فلم ينسج أحد على منوالها لأنها ولدت عروضياً لا شعرياً .

والذي يمكن أن نقترحه في إطار التجديدات العروضية هو لفت نظر الشعراء للبحور الطويلة التي تأتي منها أبيات مصرعة ومقفأة حيث من الممكن استخدام أنماط مشطورة من تلك البحور كما فعل ابن زيدون باستخدام مشطور الطويل ، وهو يكون ممكناً في إطار تنوع القافية ، وهذا لا يخرج عن الإطار الأصلي والعميق لموسيقى الشعر العربي حيث إنه استخدام للإمكانات موجودة بالفعل .

يضاف ذلك إلى ما قلناه في الجزء الأول من أنماط استحداثها الشعراء في العصر العباسي وهي :

١ - مشطور الطويل .

٢ - ومشطور البسيط .

٣ - ومشطور المتدارك .

٤ - ومجزؤه للكمال .

٥ - ومجزؤه للمنسرح .

هـ - المربيت :

يذكر الدكتور إبراهيم أنيس أنَّ اللوبيت « وزن يكاد يجمع الرواة على أنه فارسي صالح لتنظم اللغة الفارسية واستعاره بعض الناطقين باللغة العربية الفصحى في النادر من الأحيان .. وقد وصفه العرضيون بأنه : فعلن متفاعان فعولان فعلن .

وقد جاءت الضميمة الأخيرة كالأولى في بعض الأحيان على أن الرواة قد جاموا ببعض أبيات منحرفة بعض الانحراف عن هذا الوزن (١٣) .

وقد استشهد الدكتور إبراهيم أنيس لذلك بقول الشاعر :

روحي لك يا زائر الليل فدا      يا مؤنس وحلتي إذا الليل هذا  
إن كان فراقنا مع الصبح بدا      لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا  
وكذلك قول الآخر :

لو صادف نوح دمع صفي غرقا      أو صادف لوعق الخليل احترقا  
أو حسلت الجبال ما أحمله      صار دكا وخبر مومي صعبا  
وقول الآخر :

يا من بستان رجمه قد طعنا      والصارم من لحاظه قطعتنا  
أرحم دنفا في سته قد طعنا      من حبك لا يصيبه قط عنا  
وذكر أيضاً من أمثلة هذا النمط قول الشاعر :

أصبحت متيماً حزيناً بالي      مضى ولسقد تغيرت أحوالي  
يا جمع شوامي يا عزالي      قلوا عني فليس قلبي خالي









قافية الشطر الثاني من البيت الثاني مع كل نظائرها في القصيدة كلها التي تبلغ ست عشرة مربعة كما تتحد الأشعار الثلاثة الأخرى في قافية خاصة تختلف من بيتين إلى بيتين

وهذا الوزن يمثل مستوى أعلى من مستوى البحور المهمة لكنه مع ذلك لا يرتقى إلى مستوى الأوزان الأصلية فهناك بعض من التداخل بين الجبي والمعنى والإيقاع ، ولكن هذا التداخل لا يصل إلى درجة يبدو فيها الشعر بعيداً عن روح العربية وإغما بدرجة تشعر القارئ أن الشاعر يلوى عنان التراكيب لسنعه الإيقاعي .

ومن النمط المخالف قول العباد بن زاهر<sup>(١٨)</sup> :

ومنہ قول حماد الدین بن زنفی (۱۹) :

ومن الدوييت المرصع قول شرف العلا بن تاج العلا الحنفي<sup>(٢١)</sup> :

نَادِيْتُهم	وَدَعْتهم إِذْ حَانَ بَيْنٌ وَرَحِيلٌ
شَيْعَتهم	الصَّبْرُ إِذَا رَحَلْتهم غَيْرَ جَمِيلٌ
أَنْشَلْتهم	لَمَّا رَحَلُوا وَمَا إِلَى الصَّبْرِ سَبِيلٌ
يَا لَيْتهم	لَمْ يَجْرُ عَلَى الْخَلْدِ مِنَ النَّمْعِ قَلِيلٌ
مَنْفَاعَتهم	فَعَلْنِ مَنْفَاعَتٌ مَتَفَاعِلٌ فَعَلَاتٌ

ومنه قوله<sup>(٢٢)</sup> :

فَالصَّبْرُ فَنِيٌّ	بِاللَّهِ إِلَى الْعَقِيقِ رَمْلٌ يَاحَادِي
مَا تَرْجِسُ مِنِّي	مَا تَبْصُرُ خِيَمَاتَهُم بِالْوَادِي
بِاللَّهِ عَلَيْكَ	لَوْ كُنْتُ عَشَقْتُ مَا تَعَصَفْتُ عَلَى
مِنْ وَلِيٍّ	مِيلٌ نَحْوَهُمْ وَسَلٌّ إِمَامٌ النَّادِي
ه/ه/	ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/
فَعَلْنِ فَعَلْنِ	فَعَلْنِ مَتَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ فَعَلْنِ

وهذا الدوييت المرصع قريب من الموشحات ، وصورته تؤكد انتشار فن الدوييت  
وتفنن الشعراء فيه (٢٣)

مجزوء الدوييت :

أما مجزوء الدوييت فمنه قول أبي القاسم هبة الله بن الفضل البغدادي المتوفى سنة  
٥٥٨ هـ (٢٤) :

- ١- يامن هجرت لما تبالي هل ترجع دولة الوصال
- ٢- ما أطمع يا عذاب قلبي أن ينعم في هواك بالي
- ٣- الطرف من الصدود باك والجسم كما ترين بالي
- ٤- والقلب ، كما عهلت ، صابري باللوحة والغرام صالي
- ٥- والشرق بخاطرى مقيم ما يؤذن عنه بارتحالي

- ٦- يامن نكأت صمم قلبى
- ٧- مهبات وقد سلبت غمقى
- ٨- لو شئت وقفت عند حد
- ٩- ماضرك أن تعمللى
- ١٠- أمواك وأنت حظ غبرى
- ١١- والنقتل لظاهرى شعار
- ١٢- ذا الحكم على من قضاه
- ١٣- أيام عنائى فيك سود
- ١٤- واليوم فيك يزجرونى
- ١٥- العشق به الشفاف أضفى
- ١٦- والنار وإن خبت لظاها
- ١٧- حوراء لطرفها سهام
- ١٨- فى القلب لوقعها جراح
- ١٩- فارحم قلقا بها وقيدا
- ٢٠- ما يعمل أن تلوم صبا

فوزن الأبيات جميعها : فعلن متفاعلن فعولن، دون أى تغيير فى التفاعيل ، وهذا يكشف لنا أن مجزوء الدوييت أكثر قرباً من روح الشعر العربى من تام الدوييت ، بل إن وحدة القافية تجعلنا نبحث عن تسميه أخرى للبحر ونقصر الدوييت على النمط الذى تنوعت فيه القافية .

#### ز- البند :

جاء فى المعجم الكبير أن البند فى العروض : ضرب من الكلام المنظوم ، نشأ فى العراق الأسفل فى أوائل القرن الحادى عشر الهجرى ، ثم شاع فى العراق ومنطقة الخليج بعد ذلك ، وأكثر ما يقال فى مدائح أهل البيت . ووزنه ( م فاعى لن ) مكرره تباعاً . وكفه حسن ، وقوافيه وضروبها متفحة اختصاراً ، دون تأثير على وزنه ، وأبياته

متغيرة عدد الأجزاء كذلك ، وكل منها شطر واحد عروضه ضربه .

ومن أمثله قول محمد بن الحليفة يمدح الإمامين الجوادين :

أيها اللائم في الحب / دع اللوم عن اللصب .

فلو كنت ترى الحواجب الزج / فريق الأعين الدعج .

أو الخلد الشقيق / أو الريق الرحيق / أو القد الرشيق .

الذى قد شابه الغصن انعطافاً واعتدالاً .

ومشموى ورد خدلاح / في حمرة خد فاح لي عرف شلاه .

وإذ ما جن ليل الشعر في طرته / أوضع من غرته / صبح سناه<sup>(٢١)</sup> .

وقد أوردت الشاعرة نازك الملائكة بعض الأسطر من هذا البند ومنه قول الشاعر<sup>(٢٢)</sup> :

أهل تعلم أم لا أن للحب للذات ؟

وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى مات .

فلذا منهب أبواب الكلمات .

فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات .

فكم قد هذب الحب بليداً .

فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا .

صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقاً ؟

لا ولا تظهر توقاً ؟

لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق للموعى الذى .

أو مض من جانب أطلال خطيبت عنك قد بان .

وقد عرس في سفح ربي البان .

والملاحظ أن الشاعر يعتمد على تفعيلتين أساسيتين في هذا البند . فالشاعر يزيد سبباً خفيفاً في بعض الأسطر فتتحول التفعيلات على التوالي إلى فاعلاتن وقد لاحظت ذلك الشاعرة نازك الملائكة ، ولكن الشاعرة لم تنتبه إلى أن زيادة بعض الحروف مسموح في

مطلع القصيدة فمن العلل الجارية مجرى الزحاف ما يعرف بالخزم وهي زيادة حرف إلى أربعة أحرف في صدر البيت الأول أو حرف أو حرفين في أول العجز ومن ذلك قول على رضي الله عنه (٣٦) :

اشدّ حيازتك للموت فإن الموت لا يبيكا  
ولا ينجزع من السموت إذا حل بواديبكا

فوزن البيت بـدون الزيادة : مفاعيلن مفاعيلن والغريب أن ما ورد من الخزم في كتاب البارع وغيره من كتب العروض يتصل إما بـ « مفاعيلن أو فاعلاتن » . مما يؤكد قبول هذه التفاعيل لهذه الزيادة . تقول الشاعرة : ومن الحق أن تقول إن الذين كتبوا عن البند قد انتبهوا جميعاً إلى أن هذا الوزن ليس هو المخرج على الرغم من أن هناك في البند كلها أشطراً كثيرة من المخرج . وحيرهم ذلك فابتدعوا له تخریجاً غريباً في بابه فقالوا إن هذا الوزن هو المخرج بزيادة سبب خفيف في أوله كما يلي :

أَبْـبُـهـا الـلـاـم م في الحَبِّ دَع السُّلُوم  
/ / / / / / / / / / / / / / / /  
مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلُ

تقول : وهذا شيء غير مسموع في العروض العربي ، فلست نعرف في الشعر حرفاً إلا وهو داخل في وزن الشطر والبيت » (٣٧) .

وعلى الرغم من أن الشاعرة صرحت بأن أحداً من العروضيين أو النقاد لم يتناول البند بالدراسة ، فإنها تتحدث عن دراسين لهذا النمط تذكرهم وتتخذ « الحال » « جسيماً » وصفاً لهم مما يوحى بكثرتهم وهي لم تذكر لنا من هم الذين قاموا بهذه الدراسة حتى نرجع إليهم ونتحقق مما قالوه . ومع ذلك فإن دراستها كانت المنطلق لما عرضناه وهي دراسة مفيدة تكشف عن غلط مهم من أخطاء الشعر العربي تعتبره هي وأعتبره معها كذلك منطلقاً للشعر الحر حيث إنه أقرب الأنماط الشعرية إليه .

ونلاحظ أن الشاعرة وزنت المقاطع الثلاثة « مفاعيلن » (٣٨) ولكن صحة الوزن



مفاعيلُ وهو ما أكدّه الدكتور ناظم رشيد في قوله : « والبند له شبه بالشعر الحر من حيث إقامة الوزن على التفعيلة دون الأَشطر »<sup>(٣٩)</sup> ولهذا فلا وجه لإشباع الحركة .

وقد تناول الشيخ جلال الحنّى البند في كتابه « المروض نهديه وإعادة تدوينه » تحت اسم « هزج البند » فزاه يقول : البند نمط من لُحْدِيث والنثر النقي المطعم بتفاعيل معينة مرسلة على غير التزام بقافية أو أشطر شعرية ، ولا مقدار له يضبط حدوده وأطرافه .. ويقع في البند على الأكثر شيء من تفاعيل الهزج « مفاعيل » ، ويقع فيه من التفاعيل الأخرى « فاعلاتن » ، وفعلاتن ومفاعِلُ ، ومفاعلتن ، على أننا نعتقد أن معظم البحور يمكن أن يتكون منها البند »<sup>(٤٠)</sup> .

وذكر أن الأستاذ عبد الكريم السجّلي قد وضع كتاباً خاصاً بعنوانه « البند في الأدب العربي » ومما جاء فيه بند للشاعر عبد الغفار الأخرس الذي يمدح فيه السيد سليمان النقيب والذي يقول فيه<sup>(٤١)</sup> :

لقد طاب لنا الوقت  
وقد أسعدنا البخت  
وطاب العازل اللاحى  
فأنحفى بأقداحى  
وقل لى هو من ثرى أفويق من الخمر  
حكّت ذوقاً من التبر  
وسالت من لجين الكاس إذ ذاك نصاراً  
بنت كرم لبست من حجب للرج سواراً  
وتحلت بجلى من سناها لن يعارا  
وآذ بناهاً عقيقا  
وانخلناها خلوقا  
أشبت من وضع الصبح ضياءً ومهاءً  
وصفت حتى حكّت ودى لسلمان صفاءً .

فالضميلاات من السطر الأول إلى الثامن مفاعيلان أو مفاعيلُ مرتين في كل سطر عدا  
الطامس الذي تتكرر فيه ثلاث مرات والثامن الذي تتكرر فيه أربع مرات، وقد جاءت  
الضميلة الأخيرة « فعولن » حيث نقصت ميماً خفيفاً جاء في بداية السطر التاسع ،  
وحيث جاءت الضميلة الأخيرة ( فعولن ) مع نهاية السطر الحففي فإنه لا مجال للتدوير .  
ولهذا فإن الأسطر من ( ٩ : ١٤ ) تتكون من فاعلاتن أو فاعلاتن التي تتكرر أربع مرات  
في السطر التاسع والعاشر والثالث عشر ومرتين فيما عداها من الأسطر .  
وقد ذكر الشيخ جلال الحففي أن من قائل البند حديثاً - وهم قليلون جداً - الشاعر  
وليد الأعظمي، وأورد له قوله ( ٣٣ ) :

مع الفجر بدت تسرى  
نسيات من العطر  
نحيل القلب نشوان  
ونحي ميت الوجد قتره منه أفنان  
من الزهر وتهتز مع الطير بألحان  
فتستمع آذان  
وتحمد من العشاق أعناق  
وللرجس أحداق  
عليها من دموع الطل رقائق  
ويشتاق  
فيسمو الذوق والحس  
وتستعلى به النفس  
فلا قيد ولا حبس  
ولا لبس  
ويعفى الفكر رقائقاً طليقاً

يحمل الحسن ويحني منه أصنافاً ويشتار من الشهد السماوي رحيقاً .

فالتفعيلات في آخر الأسطر - عدا السطر الأخير الطويل - مفاعيلٌ أو مفاعيلان أو مفاعيلٌ أما السطر السادس عشر فإنه ينتهي بفعلين وجاء السطر التالي فاعلاتن وضلّتان ، أي أن البند لو قرئَ ممدوراً لكانت التفاعيل كلها مفاعيلين بصورها المختلفة . ويرى الشيخ جلال الخنفي أن هذا البند قريب الشبه بالموشحات وفيه من جمالها شيء .. وقد التزم فيه الشاعر بنظام خاص وقوافٍ متناظرة « (٣٣) » .

ونحن معه في ذكره عن القوافي أما فيما ذكره عن قرب البند من الموشحة فيبدو أنه مجرد انطباع ، بل ربما كان انطباعاً لأساس له من الصحة . فالموشحة ذات نظام خاص متميز ، والبند بمقابلة بعيد كل البعد عن روح الموشحة التي تختلف عن الشعر العمودي من وجوه كثيرة حيث تتنوع القوافي وتستخدم القوافي الداخلية وغير ذلك من تقسيم وتقنيات صوتية وإيقاعية .

« وقد درج العراقيون على إنشاد البند على إحدى طريقتين ، فلما أنهم يقرءونها معينين أواخر كلماتها ، ويغلب هذا في أحوال التلاوة السريعة ، ولما أنهم يقفون اختياراً في مواضع القوافي حيناً يمكن الوقف ، فيكسبون البند طرماً وريشاقاً وموسيقى قد لا نجد لها في سواه من المنظوم الخارج على عمود الشعر من الموشح وما يجري مجراه وهذه هي الطريقة الشائعة في الإنشاد » (٣٤) .

كما أنهم يكتبون البند إما بالطريقة التي عرضناها وهي نظام الأسطر الشعرية التي تنتهي بعد عدد من التفعيلات أو بطريقة تشبه النثر الفصيح . فقد عرض الدكتور ناظم رشيد البند الذي عرضنا جزءاً منه لعبد الغفار الأنعرس بطريقة كتابة النثر على هذا النحو « (٣٥) » :

« عجب ذائع الدمع ، وماه اليين بالصدع ، بكى من حرقة الوجع ، على من حفظ العهد . وخشفت ناعم الخلد ، مليح عيل الوردف ، صبيح لين الوطف . أدار الكأس والظاس ، وحاكى الورد والأوس . لعمرى منه خلد أو عذاراً ، ولقد طالت عليه حسراتي بعد ما كانت قصاراً ، فهل يرجع ما فات ، وهيبات فلو تنتظر أشياء نظرتها ، بأيام قضيناها بحيث ابتسم الزهر ، وقد بلله القطر ، فسلك اللؤلؤ الرطب يجيد الغصن

مشيت ، وطرف الزرجس الغضُّ بحدِّ الورد مبيوت ، وللأوراق تصفيف ، وللورقاء  
تصويت ، ووشى الحسن في الآفاق محمر ومشيت ، وسيف البرق مشهور ، وقلب النهر  
منهور ، وشمل الأرض بالأزهار مجموع ومتور ، وقلب النهر منثور ، وشمل الأرض  
بالأزهار مجموع ومتور . فهاتيك الأزاهر ، كأمثال اللتانير . ألا أيها الساقى ، لقد  
هيئت أنشواقى ، فيا روى ويا راسى ، ويا علة أفراسى ، ويا جسى ومصباحى ،  
ويا حثاً من العاج ، سباني طرقت الساجى . وقد أورتنى حبك من طرفك سقماً  
وانكساراً ، وقد أجيح من وجدى ستانور محياك - وایم الله - ناراً .

أدعها مرة غلُ ، فقد لذَّ بها الوصلُ ، فلا وعدٌ ولا مغلُ على الحان ستطور رنجيم  
البسم والزير ، فإن الزير والبسم ، يذيل الهم والغم .. وجد لى من ثنايك ، على روى  
محياك فإني بك مغرور ، ومن نهديك معذور .

لقد طاب لنا الوقت ، وقد أسعدنا البحث ، وغاب العاذل اللاسى ، فاشغفى  
بأفقدسى ، وقل لى من ثنرى أفأوق من الحمر ، حكمت فؤيا من التبر ، وسالت من  
حبَّبر للزج سواراً ، وتحلت بجلى من ستاها لن يعارا ، وأذيناها عقيقا ، واتخذناها  
خلوقاً . أنشيت من وضع الصبح ضجاءاً وبها ، وصفت حتى حكمت لسان صفاء .

وقراءة البند دائرياً تجعل التضميلات مفاعيلن أو مفاعيل والفقرة الأولى تنتهى  
بـ « فعلان » ، وتنتهى الفقرة الثانية أيضاً بنفس التضميلة وقليلاً ما تآلى التضميلة  
مفاعيلن .

ولاشك أن روح البند تقترب كثير من روح الشعر الحر المدور  
وهى تكشف عن أن حركة الشعر الحر لها جذور قديمة وأنها  
ليست بدعة العصر الحاضر .

ونحن بعد قراءة البند السابق نشر حقيقة بموسيقى الوزن والقوافى الداخلية ، ولكنها  
لا تصل إلى المستوى الموسيقى الموشحات .

ح - الرجز المستعير :

أشار الشيخ جلال الحفنى أنه قد ورد في معيار النظام فى علم الأشعار للشيخ الزنجانى

الخزرجي ما نصه : واخترع ابن حريز وزنًا جعل في آخر كل ستة عشر جزءاً منه قافية وهو :

١ - ربّ أخ كنت به معتبطاً أشد كفى بعري صحبته تمسكاً منى بالود ولا أعهدنه بغير الود ولا يحول أبداً ما ضم روعي جسدي .

٢ - فانقلب الدهر به فرمت أن أصلح ما أفسد فاستحصيت أن يأتي طوعاً فتأيت أرجيه فلما لجّ في إلفي إياك ومضى مرتكباً غسلت إذ ذاك يدي

٣ - منه ولم آمن على ما فات منه فإذا لج بك الأمر الذي تطلبه فخلّ عنه ونأى غيره ولا تلجّ فيه تلقى تبعاً ، وجانب الغي وأهل الفتنة .

٤ - واصبر على نائبة فاجأك الدهر بها فالصبر أولى بنوى اللب وأحلّ بهم قتل من صابر ما فاجأه الدهر به إلا سيلقى فرجاً في يومه أو في الغير .

\* \* \*

فكل جزء من الأجزاء الأربعة التي قلناها تشتمل على ست عشرة تفعيلة وقد جاءت مستغلن في كل صورها العروضية . وهذا التنوع والامتداد جعل الكلام نثراً وأقده روح الشعر .

وقد أشار الشيخ جلال إلى أن المعري قد أورد في الصاهل والشاحج ، نموذجاً لهذا النمط من التفاعيل الرجزية ذات الاستمرارية والتدقيق . وقدم لذلك بقوله : من الأبيات الجارية على ألسن العامة : أكرمك الله وأبقاك أما كان من الأجمل أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالي لكي نحدث عهداً بك يا خير الأخلاء لما مثلك من ضيّع حقاً أو غفل .. ثم قال المعري :

فقد نرى هذه الأبيات لا يتفصل بعضها من بعض فإن انفصل بطل معناه « ولعله سمى ذلك أبياتاً » (٣٦) .

ويرى الشيخ الحفني أن استمرارية التفاعيل الرجزية تساعد على استعمالها في رجز منشور طويل المدى متصل الحلقات دون أن يكون شيء من ذلك شعراً ، وقد ابتدع هو نفسه كلاماً يستشهد به على ذلك يقول فيه (٣٧) :

وهكذا قلنا لهم ، وهكذا قالوا لنا ، حتى انتهينا بعد جهد قد بذلناه كلانا ، للحلول  
ربما كان بها شيء من التوفيق يرضينا جميعاً ، فنقل المشكلات بيننا » .  
وهذا الذى ذكره الشيخ الحنفى شمر دائرى أو مستدير لأن نسبة شيوع مستفعلن  
ومستفعلن (مفاعلن) أكثر من (مستعلن) التى تقرب الإيقاع من النثرية .  
كما أن القواصل موجودة طبيعياً وقد اثبتنا لتحديد مواضع إيقاع القوافى الداخلية :  
لنا ، كلانا ، جميعاً ، بيننا » .  
وسوف نتناول هذا اللون عند دراستنا لموسيقى الشعر المسرحى .

## المواش

- ١- أهدي سبيل إلى علم الخليل ص ١٤٤/١٤٦ « البحر المهلة جميعها » .
- ٢- المعيار في أوزان الأشعار ص ٤١ .
- ٣- د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٢١٠ .
- ٤ ، ٥- ابن رشيق العمدة ج ١ ص ١٨١ .
- ٦- الشكاكي مفتاح العلوم ص ٥٦٧ .
- ٧- انظر موسيقى الشعر ص ١٦٩ .
- ٨- البارودي ص ٢٠٩ ، ديوان البارودي ج ٣ ص ٧٠ .
- ٩- البارودي ص ٢١٠ .
- ١٠- ديوان أحمد شوقي ص ١٤ / ١٥ ج ٢ .
- ١١ ، ١٢- مجلة الشعر يوليو ١٩٧٧ ص ٣٣ .
- ١٣- د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٢١٦ / ٢١٧ .
- ١٤- نفس المرجع ص ٣٠٤ .
- ١٥- مجلة الكتاب العراقية تموز ١٩٧٤ ، تشرين ١٩٧٤ ، مجلة الشعر المصرية يوليو ١٩٧٧ .
- ١٦- مجلة الشعر (يوليو ١٩٧٧) ص ٩٣ .
- ١٧- مجلة الشعر يوليو ص ٩٤ .
- ١٨ ، ١٩- المقتطف من أزهار الطرف ص ٢٢٧ / ٢٢٨ .
- ٢٠ : ٢٢- المقتطف من أزهار الطرف ص ٢٣١ / ٢٣٢ .
- ٢٣- مجلة الشعر يوليو ١٩٧٧ ص ١٠٠ ، وعيون الأبناء في طبقات الأطباء ص ٣٨٣ .
- ٢٤- للمعجم الكبير مادة بتد .
- ٢٥- قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٩٦ .
- ٢٦- انظر البارع في علم العروض ص ٨٣ / ٨٤ .
- ٢٧ ، ٢٨- نازك الملاحكة ، قضايا الشعر المعاصر ص ١٩٨ .

- ٢٩ - ناظم رشيد في أدب العصور المتأخرة ص ٦٨ .
- ٣٠ - الشيخ جلال الحفنى ، العروض ص ١١٩ .
- ٣١ - البند في الأدب العربى ، تاريخه ونصوصه لعبدالكريم الدجيلى ، مطبعة المعارف بغداد ١٩٥٩ .
- ٣٢ - المرجع السابق ص ١٢٢ / ١٢٣ .
- ٣٣ - المرجع السابق ص ٧٣ .
- ٣٤ - جميل الملائكة ، ميزان البند ص ١٣ نقلاً عن « فى أدب العصور المتأخرة للدكتور ناظم رشيد » ص ٦٨ / ٦٩ .
- ٣٥ - نفس المرجع ص ٦٩ / ٧٠ .
- ٣٦ ، ٣٧ - العروض للحفنى ص ٥٦٤ / ٥٦٥ .



## الفصل الثالث

### ظواهر التجديد في عمود الشعر العربي

أولاً : ظواهر التجديد قديماً

القصيدة العربية كما وردت في شعر الجاهليين ، والأمويين ومن بعدهم ، قصيدة ذات وزن واحد وقافية واحدة ، ينقسم فيها البيت إلى شطرين ، وهناك بعض الأنماط المشطورة ، والمنهكة ، لبعض البحور ، وفيها تكون القصيدة مكونة من أشطار ، أو من بعض أشطار .

وقد ظهرت بعض الأنماط غير التقليدية للقصيدة ، العربية فيما يسمى بالسمط ، والخمسة ، والربيع ، والمثلثة ، والمزدوج ، والمزكش ، ثم ظهرت الموشحة .

#### ١ - السمط

« وفيه يتنوّى الشاعر بيت مصرع ، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد قسماً واحداً من جنس ما بدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة »<sup>(١)</sup> .

ومثاله قول امرئ القيس<sup>(٢)</sup> :

ترومت من هنديّ معالم أطلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي

مرايح من هناءٍ خلّت ومصابيف يصيح بمغناها صدى وعوازف  
وغيرها هوج الرياح العواصف وكسل مسف ثم آخبر رادف  
بأسحهم من نوه الساكنين مهال

وقد تختلف صورة المسط فيأقّل من ذلك ، كما في قول الشاعر (٣) :

غزال هاج لى شجنا فبت مسكابداً حمزنا  
عميد القلب مرثنا بذكر اللهو والطرب  
سبتنى ظبية عطّل كأن رضاها عسل  
ينوء بخصرها كفّل ثقليل روادف الحقب

وقال أبو القاسم الزجاجي : إنما سمي المسط بهذا الاسم تشبيهاً بسط اللؤلؤ ، وهو  
سلكه الذى يضمه ويجمعه مع تفرق حبه ، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي  
متعقباً بقافية يضمه وترده إلى البيت الأول الذى بنيت عليه في القصيدة صاركانه سمط  
مؤلف من أشياء متفرقة (٤) .

ومن أنماط المسط الذى ينوع فيه الشاعر من القوافي قول خالد القناس (٥) :

لقد نكرت عيني منازل جيران كأسطار رقي ناهج خلقى فانى  
توهمت من بعد عشرين حجة فلا أَسْتَبِينَ الدار إلا بعرفان  
فقلت لها حبيت يادار جيرفى أبينى لنا أنى تبدو إخوانى  
وأى بلاد بعد ربحك حالقوا فإنّ فؤادى عند ظبية جيرانى  
وما نطقست واستعجمت حين كلمت وما رجعت قولاً وما إن ترممت  
وكان شغالى عندها لو تكلمت إلى ولو كانت أشارت وملمت  
ولكنها ضنت علىّ ببيان

فالمسطات تعتبر تمهيداً للموشحة حيث تنوع القافية ، ويكرر في المسط شطراً أو  
بيت بقافية واحدة كل مجموعة أبيات تشبه القفل في الموشحة .

## ٢ - المزدوج

يقول عنه ابن رشيق :

« وقد أكثروا من هذا الفن - أى الذى تتعدد فيه القوافى - حتى أنوا به مصراعين مصراعين فقط ، وهو المزدوج ، إلا أن وزنه كله واحد وإن اختلفت القوافى . ولا يكون أقل من مصراعين ، وكل مشطور أو منهوك فهو بيت ، وإن قيل مصرعاً فغل الجواز<sup>(١)</sup> .

ومن المزدوج أرجوزة المعتمد لابن المعتز والى يقول فيها<sup>(٢)</sup> :

بسم الإله الملك الرحمن	ذى العزِّ والقدرة والسلطان
الحمد لله على آلائه	لحمده والحمد من نعمائه
أبدع خلقاً لم يكن فكأننا	وأظهر الحجة والبيان
وأرسل الرسل بحق ساطع	قاهر كل باطل وقاسم
ويجعل الخاتم للنبوة	أحمد ذا الشفاعة المرجوة
المصدق المهلب الطهرا	صلى عليه ربنا فأكثر
مضى وأبقى لجنى العباس	ميراث ملك ثابت الأساس
برغم كل حاسدٍ يبغيه	يهممه كأنه يبنيه
هذا كتاب سمة الإمام	مهلباً يحمرر الكلام
أعنى أبا العباس خير الخلق	للمملك قول عالم بالحق
قام بأمر الملك لا ضاعا	وكان نهبا فى الورى مشاعا

## ٣ - المظنة

وهى الأرجوزة التى تتحد كل ثلاثة أشطار متتالية فى قافية واحدة ، مثل مقدمة محمد بن إبراهيم بن حبيب القزائى لكتابه عن النجوم ومنها قوله<sup>(٣)</sup> :

الحمد لله العلى الأعظم ذى الفضل والجود الكبير الأكرم  
 الواحد الفرد الجواد النعم  
 الخالق السبع العلا الطباقا والشمس يحلو ضوءها الأغصاقا  
 والبدر يملأ نوره الآفاقا

#### ٤ - المريجة

وفيا تأنى أربعة أقطار أو أبيات بقافية واحدة .

ومن ذلك قول ابن وكيع التتيس<sup>(٩)</sup> :

رسالة من كلفني عميد حياته في قبضة الصدد  
 بلغه الشوق مدى المجهود ما فوق ما يلقاه من مزيد

\*\*\*

جار عليه حاكم الغرام فلق أن يدرك بالأفهام  
 فلو أتاه طارق الحمام لم يره من شدة السقام

\*\*\*

ما العثر في السلوة عن غزال منقطع الأقران والأشكال  
 تستخلف الشمس لدى الزوال ضياء خدية على الليالى  
 فكل أربعة أقطار تتحد في قافية تختلف عما قبلها ، وعما بعدها . وهناك من  
 المربعات ما يتحد فيه قافية الشطر الرابع في كل مربعات القصيدة ، في حين تتحد قافية  
 ثلاثة الأقطار في كل مربعة وتختلف عن غيرها من المربعات الأخرى .

ومنها قول بن عياض في مريجة<sup>(١٠)</sup> :

بصيد أناد الشرى بمقلة صبى الورى  
 وماء وجهه لا ترى للشعر فيه طحلبا

كم زارني بعد اجتناب طيف أبي إلا العتاب  
والريح تطلني بالسحاب أقفا تبدي أجربا

فالقافية البائية تتحد في الشطر الرابع من المربة ، وهو نخط اشهر فيما بعد ، وبخاصة  
في الأناشيد الوطنية في بداية عصر النهضة وما بعده .

وقد أورد ابن سعيد الأندلسي في « المختطف من أزهار الطرف » نغماً فريداً من  
المربعات هو : ( المربع الموصع ) .

ومن ذلك قول الشاعر<sup>(١)</sup> :

- |                        |               |
|------------------------|---------------|
| ١- على الخيام عج معى   | إن كنت صبباً  |
| ٢- وانثر بها كؤد معى   | شوقاً وحسباً  |
| ٣- واذكر زمان حاجر     | وعهد نجلد     |
| ٤- وقل لتلك الأربع     | ذكراك لبباً   |
| ١- بالله يا طير الأراك | كم ذا تنوح    |
| ٢- وكم على الدوح أراك  | لا تستريح     |
| ٣- فزت بروض ناصر       | وطبيب ورد     |
| ٤- وتلعن ماذا شجاك     | ماذا صحيح     |
| ١- ذره وذرنى شأنه      | فى الحب شجائى |
| ٢- ما هيجت أشجانه      | إلا شجائى     |
| ٣- فليسته من طائر      | قد هاج وجلى   |
| ٤- ودكثرت ألحانه       | ماضى زمانى    |

ولملاحظ أن نكل مربة تتفق مع غيرها فى نخط التقية ، وليس فى القافية . ففى  
الآيات ( ١ ، ٢ ، ٤ ) من نكل مريتين ، تتحد قوافى الشطر الأول فى بيتها ، كما تتحد  
قوافى الشطر الثانى فى بيتها . أما البيت الثالث فإنه مبنى أيضاً على قافيتين ، لكنها  
تختلفان عن قافيتى آيات المربة الأخرى ، فى حين تتفق القافيتان فى البيت الثالث فى

كل المربعات ، ويمثل هذا البيت اللازمة بالنسبة لكل المربعات ، وهو يشبه القفل في الموشحة .

وهو نط يقترب اقتراباً واضحاً من الموشحة ، بل إنه يكاد أن يكون نطاً منها ومن هذا قول الآخر (١١) :

أهـكـنا يـبقـى الحـبـيب	دون التـنـفـسـات
مضى وما يلقى طبيب	قـبـل الـوفاة
بـالـه لا يـسـفـى الـقـام	ولا يـوافـقـى
إلا ومـال من حـبـيب	فـيـه حـيـاتـى
يا ساكنى وادى زرود	هـل لى وـصـول
لـمـن أبى إلا المـلـود	عـمى اقـبـول
والله يا بدر التمام	يـمـين صـادق
ما حلت عن تلك المهود	ولا اـحـسـول

ولا يختلف نط هذه المربة عن سابقتها ، من حيث نظام التقفية .

ويلاحظ أن البيت مبنى على شطرين الشطر الأول أطول من الثانى .

والوزن فى الأول :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وفى المربة الثانية :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن أو مستفعلن

#### ٥ - المخصصات

يقول ابن رشيق عن الخمس : هو أن يؤتى خمسة أقسمة على قافية ثم بخمسة أخرى فى وزنها على قافية غيرها كذلك ، إلى أن يفرغ من القصيدة ، هذا هو الأصل (١١٣) .

وأشهر الخمسات مبنية على نظام الأقطار ، ومنها ما جاء متحداً في قافية الأقطار الخمسة ، وما وصلنا كاملاً تتحد فيه قافية الشطر الخامس في كل خمسات القصيدة ، بينما تختلف قافية الأقطار الأربعة في كل خمس عن الآخر ، وغالباً ما يأتي المطلع متحداً في قوافي أشطاره الخمسة التي تمثل قافية اللازمة أو الشطر الخامس في الخمسات جميعها .

وقد اشتهرت الخمسات ، وقام بعض الشعراء بتخميس للقصائد المشهورة . وقد ذكر ابن سعيد الأندلسي أنه : « جرت العادة عند المشاركة والمقاربة أن يعملوا لشعر قد ولم أهل السماع بالغناء فيه فيخمسونه ، مثال ذلك قول : ابن بهرام الطاهري : في شعر ابن الخياط النمشي <sup>(١٤)</sup> :

خليلى عوجا بالغوير وكتبه ولا تنمنا المشتاق من لم تبه  
هو الصب يصيبه الهوى دون صحبه خذا من صبا نجد أماناً لقلبه  
وقد كاد مسراها يطير بلبه

ألا أبلغا سهل الحجاز وحزنه نحية صب قرح النمع جفته  
تخفت من قلب الخيم حزنه وإياكما ذاك النسيم فإنه  
مضى هب كان الوجد أيسر خطبه

لما جرتما في الحب ما عدلتما محبا يراه حب ساكنه الحمى  
ذراه لما يزداد إلا تتيما خليلي لو أبصرتما لعلمتما  
محل الهوى من مفرم القلب صبه

فالمخمسة الأولى تتحد في جميع أشطارها ، وجاء الشطر الخامس في باقي الخمسات بنفس قافية المطلع ، بينما جاءت قوافي الأقطار الأربعة متحدة في كل خمسة على حدة ، ومختلفة عن غيرها من قوافي الأقطار الأربعة في الخمسات الأخرى . وحتى يتضح طريقة التخميس نعرض نموذجاً من تلك القصائد التي خمسها الشعراء . فقد عمد صفي الدين الحلبي إلى تخميس بعض القصائد المشهورة .

ومن ذلك تخميسة لإلامية السموذ ومطلعها<sup>(١٥)</sup> :

إذا المرء لم يندس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتليه جميل  
وإن هو لم يحمل على النفس ضميمها فليس إلى حسن الثناء سيل  
تحمينا أنا قليل علينا فقلت لها إن الكرام قليل  
وبما جاء من تخميس هذه الأبيات قوله<sup>(١٦)</sup> :

قيح بمن ضاقت عن الرزق أرضه وطول الفلا رجب عليه وعرضه  
ولم يبل سريال اللجى منه ركضه إذا المرء لم يندس من اللؤم عرضه  
فكل رداء يرتليه جميل

إذا المرء لم يحجب عن العين نومها ويخل من النفس النفية سومها  
أضيق ولم تأمن معاليه لومها وإن هو لم يحمل على النفس ضميمها  
فليس إلى حسن الثناء سيل

وعصبة غلر أرغمتها حدودنا فباتت ومنها ضلنا وحسودنا  
إذا عجزت عن فعل كيد، يكيلنا تحمينا أنا قليل علينا  
قلت لها إن الكرام قليل

قد جعل الشاعر قافية الأقطار الأولى وقن قافية الشطر الأول من البيت الداخل  
في التخميس ، وجعل هذا الشطر رابع الأقطار في القصيدة الخمسة ، أما الشطر الثاني  
فجعل الشطر الخامس الذي أنهى به المقطوعة ، فأبيات القصيدة الأصلية تأتي في  
الشطر الرابع والخامس من كل خمسة .  
وقد ازدهر هذا الفن عند شعراء العصور المتأخرة وتابعهم بعض الشعراء في عصر  
النهضة كما سئى .

ولكن أهم الخفصات وأجودها ، هي التي أبلغها الشاعر ، لا تلك التي خمستها  
لغيره . وقد عرض ابن سعيد نطقاً آخر لخمسة لشاعر مجهول يقول فيها<sup>(١٧)</sup> :



يا بـرق حى الأبرقا وسقّ جيران النـقا  
وقل لهم مستوثقا بحق شـمل فرقا  
مق يكون الملقى

بجرمة الود القديم وذمة العهد الكريم  
ردوا زمانى بالحطيم من بعده كل نعميم  
يا سادى عندى شقا

وعلى الرغم من وجود غمسات طويلة ، فإننى لم أبجد واحداً ممن درس موسيقى  
الشعر ، عرض لها ، أو أشار إليها ، فالدكتور عوفى عبدالرؤف اكتفى - فى دراسته  
للقافية بالإشارة إلى ما نظمه خالد القناص ، محمد بن أبى بلر السلى ، وهى مطلع  
غمسة وليست غمسة كاملة ، كما اكتفى بعرض غمسة من جزءين نسبت لأبى نواس  
يقول فيها<sup>(١٨)</sup> :

ما روض ربحانكم الزاهر وما شذى نشركم العاطر  
وحق وجلى والحرى قاهر منغبتمو لم يبق لى ناظر  
والقلب لاسالو ولا صابر

قالت ألا لاتلجن دارنا وكابد الأشواق من أجلنا  
واصبر على مر الجفا والقسنا ولا تمرن على بيتنا  
إن أبانا رجل غائر

وقد وجدت بعض الغمسات التى يمكن أن نعتبرها صورة لهذا الفن الشعرى وفيها  
تلك الغمسة الرائعة لأبى على تميم بن معد ، والذى يقول فيها<sup>(١٩)</sup> :

دم العشاق مطلولٌ ودين الحب مطلولٌ  
وسيف اللحظ مطلولٌ ومبدا الحب معزولٌ  
وإن لم يصغر للآتم

إذا لم يظهـر الحب ولم ينهـتـك الصب

ويفضى سره القلبُ فجملة ما ادعى كذبُ  
فَبُحْ يا أيها الكاتمُ

وأحرزَ سامرَ الطرفِ يفوق جوامع الوصفِ  
مليح الدل والطرفِ جنت الحلاظه حتفى  
فمن يعنى على الظالمُ

أطاع جفونَه السحرُ وذل لوجهه البدرُ  
وماد بردفه الخصرُ وأشابه ثغره الصدرُ  
فقلب محبه هائمُ

يعنفنى على حبي وهجـرنى بلا ذنبِ  
كأنى لست بالصَّبِّ لقهوة ريقه العنبرِ  
أما فى الحب من راحمُ

غزال لحظه شركة وبدر ثوبه فلكة  
لو أنى كنت أمتلكك فأنب ماحوت تككة  
نهاب الظافر العائمُ

خذوا بعنى قنا القدرِ وحسن تورد الخـبـرِ  
وليل الشعر الجمـدِ وثقل الكفل النهـرِ  
وسقم الأعين الدائمُ

متى يظفر بالوصلِ وينفى الجور بالعدلِ  
محب دائم الخبيل سلب الصبر والعفلِ  
كثير ملتف هائمُ

بحسن الأعين النـجـلِ وعض الوقف والحـجـلِ  
وذاك السـقـبـ الجـدلِ وريق كجنا النـحـلِ  
وثر بطع الشائمُ

سلوا الشمس التي طلعت علينا ثم ما أفلت  
عسى ترثي لمن قتلت بعينيها وما علمت  
فقد يستطف العالم

أما والخرو الصفير شيمات سنا البدر  
وألوان صفاء الخمر لقد أضر من في صدرى  
غراماً ليس بالتائم

وراح تبعث الطربا ونحى الظرف والأدبا  
ينير مزاجها حبا تحال به عيون دبی  
ودراً صفه الناظم

فالأنطر الأربعة تتحد في القافية في المقطوعة الواحدة ، وتختلف هذه القافية من  
مقطوعة لأخرى ، أما الشطر الخامس فإن قافيته تتحد في القصيدة كلها .  
وللإطلاع أن القافية الخامسة فيها مؤسسة مقيدة ولذا فإنها تتناسب إيقاعياً مع نهاية  
المقطوعة .

أما القوافي الأربع فهي غير مؤسسة ولهذا فإن حركتها أسرع من حركة قافية الشطر  
الخامس الذى يشبه القفل في الموشحة ، ولهذا تبدو الحركة الإيقاعية كموجات سريعة  
قصيرة يتلوها موجة فيها مد ووقف . وتسير هكذا في كل مقطوعات القصيدة في توازن  
واتساق .

ووزن كل شطر مفاعلتن مفاعلتن ، فهو يمثل نمطاً جديداً لبحر الوافر هو منهوك الوافر  
حيث إن التشطير هو الأساس الذى قامت عليه هذه الخمسة .

وقد أشار ابن رشيق إلى أنه لم يجد الشعراء يستعملون في هذه الخمسات إلا الرجز  
خاصة ؛ لأنه وطنى سهل المراجعة<sup>(٢٠)</sup> .  
فهو إذن النمط الشائع .

وقد لفت نظرى وجود خمسين طويلتين لابن زيدون في ديوانه ، وهما من مشطور  
الطويل ، وهو نمط لم يرد في شعر القدماء والمحدثين . وهو أمر يلقى مزيداً من الضوء على

إمكانات الإطار الموسيقي للشعر العربي ، حيث إن تلك المحور الشعرية التي نجي فيها  
أبيات مقفاة أو مصرعة ، من الممكن نظرياً وموضوعياً أن تأتي مشطورة دونما تدافع بين  
الوزن والبناء اللغوي .

والخمس الأولى تتكون من عشرين مجموعة كل مجموعة من خمسة أشطار من بحر  
الطويل لكل أربعة أشطار قافية واحدة تختلف عن سائر هوائى الخمسات بينما تتفق قوافى  
الشطر الخامس فى القصيدة كلها .

ومنها قوله (٣١) :

تشق من عرف الصبا ما تشقا  
وعاوده ذكر الصبا فتشوقا  
وما زال لمع البرق لا تالفا  
يبب يلتمع العين حق تلغفا  
وهل يملك الدفع المشوق للصبا

\*\*\*

خليلى إن أجزع فقد وضع السعير  
وإن أفتطع صبرا فمن شيمنى الصبر  
وإن يك رذا ما أصاب به الدهر  
ففى يومنا خمر وفى غله أمر  
ولا عجب أن الـ كـرـيـم مـرزا

\*\*\*

رمتى الليالى عن قسى التوايب  
فما أخطأتنى مرملات المصابير  
أقفى نهارى بالأمانى الكواذب  
وأوى إل ليل يطئ الكواكب

وَأَبْطَأَ سَارِ كوكبِ بات يَكَلَأُ

\* \* \*

أَقْرَطِبَةُ الْغَزَاءِ هَلْ فَيْكَ مَطْمَعُ؟

وَهَلْ كَبِدُ حَرَى لِبَيْتِكَ تَصْعَقُ؟

وَهَلْ لِلْيَالِيكِ الْحَمِيدَةُ مَرْجَعُ؟

إِذْ الْحَسَنُ مَرَّ أَيْ فَيْكَ وَاللَّهُ مَسْمُوعُ

وَإِذْ كَنَفُ الدُّنْيَا لَدَيْكَ مُوَلَّعُ

\* \* \*

والخمسة تتميز بالجودة والنضج الفني ، ويمكن الشاعر من أدواته ، وقبول النمط الشعري للنظم فيه دونما تدافع بين المبني اللغوي والإطار الموسيقي . ولست أشك في أن انصراف الشعراء عن النظم في مشطور الطويل ، قد جاء نتيجة علم وجود نماذج قديمة يحتضونها ، وعلم تنبهم لإمكانات هذا النمط .

وإذا أعلننا النظر في الخمسة الثانية وجعلنا أربعة أبيات الأولى تنقسم إلى شطرين وزن كل شطر : فعولن مفاعيلن ، وهذا يوضح مزيداً من إمكانات مشطور الطويل حيث يمكن أن ينقسم الشطر إلى شطرين وزن الشطر « فعولن مفاعيلن » .

والخمسة الثانية لابن زيدون تتكون من عشر مخمسات ، كل واحدة من خمسة أشطار وتتحد الأشطار الأربعة الأولى في القافية التي تختلف عن سائر مقاطع القصيدة ، بينما يتحد الشطر الخامس في القافية مع نظائره في المقاطع كلها :  
ووزن الأشطار الأربعة في كل مقاطع القصيدة :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن  
ووزن الشطر الخامس في المقاطع كلها :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

يقول ابن زيدون في غمسته من مشطور الطويل (٢٧) :

سقى الغيث أطلال الأحبة بالحمى  
وحاك عليها ثوب وشى منمما  
وأطلع فيها للأزاهير أنجما  
فكم رقلت فيها الخرائد كالدمى  
إذ العيش غصُّ ، والزمان غلام

\* \* \*

أهيم بحمار يعز وأخضع  
شذى المسك من أردانه يتضوع  
إذا جئت أشكوه الجوى ليس يسمع  
فيا أنا في شيء من الوصل أطمع  
ولا أن يزور القلبي منام

\* \* \*

قضيب من الرمان ، أثمر بالبدر  
لواحظ عينيه ملأ من السحر  
وديباج خلدية حكى رونق الخمر  
وألفاظه في التنطق كاللؤلؤ الثير  
وريقته في الارتشاف مدام

وهذه الحاسية تؤكد إمكانات هذا النمط الشعري ، حيث يمكن للشاعر أن يقدم من خلاله ما يريد من تشكيل شعري لتجاربه وآرائه ورؤيته .

وإذا تأملنا مطولات القدماء من الطويل نجد أن هناك كثيراً من الأبيات المصرفة والمقفاة مما يؤكد إمكانية تشطير هذا البحر .

\* \* \*

## ٦ - الشعر المزركش

أطلق أستاذنا الدكتور مصطفى الشكعة هذا المصطلح على نوع من الشعر يشبه المربعة .

ووجه الاختلاف والتشابه بينه وبين المربعة أن البيت في المربعة يمثل شطراً كاملاً .  
أما الأقسام في هذا النمط فهي أنصاف أشطار .

ومن ذلك ما نسب للوليد بن يزيد (٢٣) :

أحب الغناء ، وشرب الطلاء وأنس النساء ، ورب السور  
ودل الغواني ، وعزف القيان بصبح يمانى ، قبيل السحر  
فأما الصباح ، فهى القداح وخيل شواح ، جياذ خضر  
ونصف النهار ، عراك الجوارى وحل الإزار ، إذا نبتهر  
وأما العشى ، فأمر جلى وقتل الكمى ، بعضب ذكر  
وهذه الأبيات يمكن أن تكتب في إطار المربعة بهذه الصورة :

أحب الغناء وشرب الطلاء  
وأنس النساء ورب السور

\* \* \*

ودل الغواني وعزف القيان  
بصبح يمانى قبيل السحر  
فكل شطر من هذه الأشطار على وزن واحد هو : « فعولن فعولن » أو فعولن  
فعولن ، أو فعولن فعل فهى تمثل منهوكةً للمقارب .  
ومثل ذلك ما نسب لأبي نواس في قوله (٢٤) :

سلاف دن ، كشمس دجن كلمع جفن ، كخمر عدن  
طبيخ شمس ، كلون ورس ريب فرس ، حليف سجن

رَأَيْتُ عُلْجَا، بِبَاطِرْجَا      لَهَا تَوَجَّى، فَلَمْ يَسْثِنْ  
 حَقَّ تَبَلَتْ، وَقَدْ تَصَلَّتْ      لَنَا وَصَلَتْ، حَلُولُ دَنْ  
 فَاحَتْ بِرِيحٍ، كَرِيحِ شَيْخٍ      يَوْمَ صَبُوحٍ، وَغِيَمِ دَجْنٍ  
 بِسَفِيكِ سَاقٍ، عَلَى اشْتِيَاقٍ      إِلَى تَلَاقِي، بِمَاءِ مَسْزَنِ  
 يَدِيرُ طَرَفًا، بِعَيْرِ حَتْفًا      إِذَا تَكْفَى، مِنَ التَّشْنَى  
 عَلَى غَنَائِي، صَوْتِ نَائِي      دَوَاءِ دَاءٍ مِنَ التَّجْنَى  
 وَلِثْمِ خَدٍّ، كَطَعْمِ قَنْدٍ      لَنَاتِ قَدْ، وَهِيَ تَفْنَى  
 غَنَى بِلْدٍ وَضَرْبِ طَبَلٍ      وَحَسَنِ شَكْلِ، وَخَبْتِ جَنَى  
 بِأَمِنْ لِحَافِي عَلَى زِمَانِي      اللَّهُوَ شَانِي، فَلَا تَلْمَنِي  
 أَطْلُتْ عَذْلًا، فَلَا تَقْلُ لَا      يَرِيدُ إِلَّا السَّلْوَ عَنِي  
 أَسْخَنْتُ عَيْنَا تَرَاكِ زِينَا      فَأَيْنَ أَيْنَا الْفِرَارَ مِنِّي  
 هَتَكَتْ سَتْرِي قُبَاحِ سَرِي      وَعَيْلَ صَبْرِي بِطُولِ حَزْنِي

وَيُمْكِنُ أَنْ نَكْتُبَ هَذِهِ الْأَيَّاتِ فِي إِطَارٍ لِلْمِرَّةِ عَلَى هَذَا التَّحْوِ:

مـلـا فـ دـنـ كـشـمـسـ دـجـنـ  
 كـلـمـعـ جـفـنـ كـخـمـرـ عـدـنـ

\*\*\*

طـبـيـخـ شـمـسـ كـلـونـ وـرسـ  
 رـيـسـيـبـ فـرسـ حـلـيـفـ سـجـنـ

\*\*\*

رَأَيْتُ عُلْجَا بِبَاطِرْجَا  
 لَهَا تَوَجَّى فَلَمْ يَسْثِنْ

\*\*\*

حَتَّى تَبَلَتْ وَقَدْ تَصَلَّتْ  
 لَنَا وَصَلَتْ حَلُولُ دَنْ



فكل قسم من هذه الأقسام يناظر القسم الآخر من حيث الوزن . فوزنه :  
« مستعملان » وكثيراً ما تكون « مستعملان » .

وقد كانت هذه المحاولات في تنويع القوافي ونظام الأبيات مقدمة لظهور الموشحة  
التي تفتن فيها الشعراء وقدموا لها نماذج متنوعة .

## ٧ - الموشحات

الترم الشعراء الوشاحون بالصنعة والموسيقى التزاماً بعيداً .

وقد عرف ابن سناء الملك الموشح بقوله : « الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص  
وهو يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات ، ويقال له التام ، وفي الأقل من  
خمسة أفعال وخمسة أبيات ، ويقال له الأقرع ، قللتما ما ابتدئ بالأفعال ، والأقرع  
ما ابتدئ فيه بالأبيات » (٢٥) .

والبيت في الموشحة يتألف من مجموعة أشطار أو أبيات وقد عرفه ابن سناء الملك  
بقوله : « الأبيات أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة ، يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً  
مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها ، بل يحسن أن تكون قوافي  
كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر » (٢٦) .

أمّا المطلع فهو القفل الأول والخرجة هي القفل الأخير .

والقفل هو « أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً مع بقيتها في وزنها  
وقوافيها وعدد أجزائها » (٢٧) .

« والموشح في صورته التي انتهى إليها يتركب من أربعة أسماط إلى عشرة ، والسمط  
يتألف من أفعال وأبيات يتفاوت عددها عادة بين الأربعة والعشرة ، ويتألف القفل في  
معظم الأحيان من شطرتين مقفالتين يتلوها الدور ، وهو خمسة شطرات غالباً : ثلاثة  
منها ذات قافية مغايرة لقافية القفل ، والاثنان الأخيرتان لها نفس قافيته التي توشح  
القطعة كلها » (٢٨)

« وتسمى الأبيات التي تتغير قوافيها من فقرة إلى فقرة أخرى بالأغصان » (٢٩) .  
 ويمحز في الموشحة أن تكون بعض أشطارها من بحر على تفاعيله التامة وأن تكون  
 بعض الأشطار الأخرى من نفس البحر ، ولكن على تفاعيله المشطورة أو المحزوة .  
 فتأتي بعض الأشطار طويلة عديدة التفاعيل ، وتأتي أخرى في نفس الموشحة  
 قصيرة قليلة التفاعيل .

بل إنه يجوز أن تأتي بعض الأشطار من بحر والبعض الآخر من بحر ثان » (٣٠)  
 ومن هذه الموشحات موشحة ابن عربي التي يقول فيها (٣١) :

( قفل / مطلع )

عندما لاح لعيني المتكا دُبْتُ شوقاً للذي كان معي

أيها البيت العتيق المشرف  
 جاءك العبد الضعيف المسرف  
 عينه باللمع دوماً تلحف

(بيت/ غصن)

( قفل ) فريفة منه ومكر فالبكاء ليس محموداً إذا لم ينفع

كلما عددت فيه قال لي  
 ليس هنا في بل في أيس لي  
 سأرى حكمم قليب قد بلى

(بيت / غصن)

( قفل ) بهواها مستغيثاً قد شكا وأنا أعلم شكوى الجزع

أشرقمت شمس له ما شرقمت  
 فرأيتها بها إذ شرقمت  
 أرعلت سحب لما ما أبرقت

(بيت / غصن)

( قفل ) فعلمتنا أنه حين بكى ما بكى إلا لأمرٍ موجع

مربى فى ليلة ليس لها  
(بيت / غصن) آتخروالصبح قد جلّ لها  
والذى حرمها حلّ لها

(قل) وانتدى يطلب وصلى واتكى ومضى إذ ومضا لم يرجع  
أيها الساقى اسقنى لا تأتل  
(بيت / غصن) فلقد أتعب فكرى عدّلى  
ولقد أنشده ما قيل لى  
أيها الساقى إليك المشتكى ضاعت الشكوى إذا لم تنفع  
قل (خرجة) .

والشاعر يستخدم فى الأفعال تام الرمل ، يستخدم لكل بيت قافية ، وقافية داخلية .

كما جاءت الأغصان من مشطور الرمل ، وقد نوع فى القافية ، ولم تنفخ هذه  
الأشطار فى قوافيها إلا فى البيت الثانى ( الغصن الثانى ) ، والبيت الأخير الذى جاء فيها  
حرف اللام رويًا .

كما نلاحظ أن هناك توازنًا بين أشطار الأفعال وبين أشطار الأغصان .

وهناك نمط آخر من الموشحات عرضًا جزءاً منه عند دراستنا للقافية الداخلية من  
موشحة ابن سهل الإشبلى وتكملة الموشح<sup>(٣٣)</sup> :

ينبت الورد بغرس كلما لاحظته مقلتى فى الخلس  
ليت شعرى أى شىء حرّمًا ذلك الورد على المغترس

\*\*\*

كلما أشكو إليه حرقنى غادرتنى مقلته دنفا  
تركّت أُلحظه من رمقى أثر النمل على صمّ الصفا  
وأنا أشكوه فيما بقى لست أُلحاه على ما أُلغفا

فهو عندي عادل إن ظلمنا وعنولي نطقه كالخرس  
ليس لي في الأمر حكم بعلمنا حل من نفسى محل النفس

\*\*\*

أضرم للدمع بأحشائي ضرام تتلظى كل حين ماتشا  
هي في تحليه برد وسلام وهي ضر وحريق في الحشا  
أنقى منه على حكم الغرام أسدًا وردًا وأهواه رشا  
قلت - لما أن تبدى مطما وهو من الحاظله في حرس  
أيها الآخذ قلبي مغنما اجعل الوصل مكان الخمس

\*\*\*

فالوشحة تقوم على التوازن والمساواة بين الأبيات والأفعال وقد ورد القفل في  
بيتين ، كل بيت من شطرتين ولكل بيت قافية وقافية داخلية واتحدت القوافي ،  
والقوافي الداخلية في كل الأفعال .

أما البيت أو الغصن فيتكون من ثلاثة أبيات تامة ، وليست ثلاثة أشطار كالوشحة  
السابقة ، وقد جاء كل غصن متحداً في القافية والقافية الداخلية في الأبيات الثلاثة التي  
يتكون منها الغصن ، وتختلف قوافي الأغصان وتنوع من غصن لآخر .

ولاشك أن هذا التنوع والتآلف بين القوافي يعطى الأبيات إيقاعاً موسيقياً  
واضحاً ، بحيث تبدو الموشحة وكأنها معزوفة موسيقية تتجاوب الأنغام فيها بينها .

\*\*\*

وقد يعتمد الشاعر إلى التقسيم في الأفعال التي قد تأتي سطراً أو أكثر .

ومن ذلك قول ابن عربي ( ٣٣ ) :

سرائر الأعيان : لاحت على الأكران . للنساظرين  
والعاشق الغيران . من ذلك في حران . يبدى الأنين  
بقول والوجد . أضناه والبعد . قد حيره

لما دنا المحبب، لم أدر من بعد، قد غيره  
وهيم المحبب، والواحد الفرد، قد غيره  
في البوح والكتمان، والسر والإعلان، في المعالين  
أما هو الديان، يا عابد الأوثان، أنت الضمين  
فالمطلع والقفل الثاني فيها تقسم ثلاثي، وهو تقسم يلتزم فيه الشاعر بقافية واحدة  
في كل قسم بالنسبة للأفعال. وحرف الروى واحد في القوافي الثلاث في كل بيت من  
أبيات الأفعال، والقسمان الأولان من كل قفل متساويان، والقسم الثالث ينقص  
عنها بيتاً يساوي الأقسام في كل الأفعال تساوياً متناظراً، ووزن كل قسم من القسمين  
الأولين يشتمل على تفعيلتين (مستعلن مستفع) والقسم الثالث (مستعلنان)

\* \* \*

وقد يعمد الشاعر إلى تقسيم آخر للبيت نراه في قول ابن حزمون في رثاء أحد  
القواد (٣٤) :

يا عين بكى السراج، الأزهر النسيرا، اللامع  
وكان نعم الرتاج، فكسرا كى تنشراه مدامع  
من آل سعد أغر مثل الشهاب الثقذ  
بكى جميع البشر عليه لما أن فقد  
والمشر في الذكر والمهري المطرذ  
شق الصفوف وكر على العدو متشد

لو أنه منعاج على الروى من الثنى أو راجع  
عادت لنا الأكراج بلا افترا ولا ابترا تضاجع  
وروى الأفعال كما يلي : ج، را، را، امع، ج، را، را، امع، في كل بيت  
ويتقسم كل بيت من الأفعال إلى عدة أقسام.

فالأقسام في الأفعال كما يلي :

مستعملن فاعلان - مستعملن - مستعملن - مستعمل .

فهى أربعة أقسام أطولها القسم الأول وأقصرها الأخير .

وإن كانت الأقسام الثلاثة الأخيرة متقاربة .

أما الأغصان فتتكون من أربعة أبيات وقد التزم الشاعر القافية الداخلية في كل أبيات الأغصان .

\* \* \*

وقد يعتمد الشاعر إلى تقسيم شطرات المطالع كل شطرة قسمين لكل قسم قافية .  
ومن ذلك ما قاله لسان الدين بن الخطيب (٣٥) :

يا حادى الجبال .. عرج على سلا      قد هام بالجبال .. قلبى وما سلا  
عرج على المظليج      والرممل والحصى  
فى المنظر المبهج      بالبجى كالمى  
والأبطح النسيج      من صنعة السما  
لله من جلال .. نخال فى حلا      لم تلف فى اعتدال      عنهن معدلاً  
وطف من الرباط      بركن طائف  
بمنزل اغتباط      دار الخلائف  
مقلس السموات      جم الموارف  
كم من سناهلل بأفقه انجلا      أنحى على الضلال      فالحجاب والمجلى

\* \* \*

وكل قسم من أقسام الأفعال يسير على النحو التالى :

مستعملن فعولن مستعملن فعل      مستعملن فعولن مستعملن فعل

والأقسام المتساوية ورتاً متحدة قافية فهى تبادلية على النحو التالى :

## الو لا لا

وهي تشبه القافية المتعامدة في اللغة الإنجليزية وإن اختلفت عنها من حيث كونها متعامدة وهذه أفضى فيها بلبتيان في التبادل فقط . فالقافية المتعامدة في اللغة الإنجليزية تسير على النحو التالي : (b) (a) (b) (a)

وقد جاء على هذا النمط كثير من الموشحات ومن ذلك مطلع موشحة ابن رافع الذي يقول فيه (٣٦) :

من علق القرطاً في أذن الشعرى وأكف الموطأ الغصن النضرا

\* \* \*

وقد يحدث بعض الاختلاف في تلك القوافي فنرى اتفاقاً في القافية بين الشطر الثاني والرابع في كل قفل مع اتفاق النظائر جميعها في كل الأفعال .  
ومن ذلك قول ابن شائعة الأنصاري (٣٧) :

قمم هانها قهوة كدمع مهجوز  
قد أفرطت إفراط في اللطف والنبور  
هذي الري نخال في حبل الزهر  
قد محبت أذبال برودها الخضير  
ورقت الأصـال لعمرة القطر  
فانـسرعن حوّة نـفسـر الأزاهير  
ونسـم عن أخلـاط مسك وكـافور

فالروى في قافية القفاين يسير على النحو التالي : وة ، ور ، اط ، ور ، فالأولى والثالثة في البيت متغايرتان ، والثانية والرابعة متشابهتان .

وكل قافية تتفق مع نظيرتها في كل الأفعال حسب الترتيب وقد تتشابه القوافي جميعها في الروى وإن اختلف بعضها في حركة هذا الحرف ومن ذلك قول ابن بني (٣٨) :

ساعدونا مصبحينا نرتشفها قد ظمينا  
قم بنا نجلو الكؤوسا تحت أظلال السحاب  
نمطاطها عروسا حليها درّ الحجاب  
قهوة تعطى النفوسا عزّ أيام الشباب  
تغيب الليث العريذ ويرى كسرى قرينا  
حين يسق باليدين، جامها حيناً فحيناً  
فالقوافى حسب الروى كما يل : ( نا ، نا ، نو ، نا ) وهى تسير على هذا النحو فى  
كل الأفعال .

\* \* \*

وقد يكون المطلع مكوناً من بيت وشطر يتكرران فى القصيدة كلها. ومن ذلك  
موشحة اللخمى الغرناطى التى يقول فيها<sup>(٣٩)</sup> :

حياك بالأفراح داعى الصباح قم لاصطباح  
فالنوم فى شرع الحول لا يباح

والصبح قد جرد منه حمامٌ بساد السقام  
تضحى وجوه الزهر منه وسامٌ ذات ابستام  
وحمام جنح الليل قد عاد سامٌ ممّا يعام  
وخافق البرق بدا بالنياح ساجى السلياح  
وأدمع للزّن به فى انسياح

والروض من ذاك المhton البليل ظلل ظليل  
يغدو نسيم الزهر منه عليل يشفى السفسيل  
وساجع الجبل يبدى أليل على الخليل  
لما رأى تلك الغياض الفساح غنى وصباح  
وكاد يزرى بالطيور الفصاح

والذى نلاحظه أن الأفعال ذات قواف ثلاث هى : « ح ، ح ، ح » كما بلغت



نظرا نظام البيت في المطلاع وفي الأعصان حيث نرى الجزء الأول مكوناً من ثلاثة تفعيلات والجزء الثاني من تقيلة واحدة والثالث من ثلاثة كالأول ويحدد ثلاثة الأسطر في القافة في كل غصن على حدة فوزن أبيات الأعصان كما يلي :

مستفعِلن   مستفعِلن   فاعِلان   مستفعِلان

\* \* \*

ومن أنماط التمسك للأقوال والأغصان .

قول عبادة بن ماء السماء<sup>(٤٠)</sup> :

علي. قلبي بذاك البارد السلسل  
إنما  
صنما  
إن ر  
كيف لي. تخلص من سهمك المرسل  
يما  
يما  
هنا أنما  
عُدلي. من ألم الهجران في معزل

\* \* \*

فالشاعر يقسم الأفعال أربعة أقسام - كل قسمين يكونان ما ينسب الشطر ، والقسم الأول من كل شطر يتكون من تفعيلة واحدة هي ( فاعلن ) والثاني من ثلاث تفعيلات هي : مستفعِلن . مستفعِلن . مستفعِلن .

وقد ترد الضميلة مستفعلاً أو متفعلاً دون لزوم .

وأبواب الأغصان يتكون كل بيت منها من قسمين القسم الأول من تفعيلة واحدة

هى (فاعل) والثانى من ثلاث تفعيلات هى (مستعلن مستعلن مستعلن) فكل بيت يساوى نصف القفل ويشبهه .

والقسم الأول ينتهى بقافية واحدة فى الأبيات الثلاث تختلف عن قافية النصف الثانى كما هو واضح فى النص الذى عرضناه .

\* \* \*

وهناك أقوال تبدأ ببيت ذى شطرين يليه بيت ذو ثلاثة أقسام ومن ذلك موشحة عبادة بن ماء السماء التى يقول فيها<sup>(1)</sup> :

حب السها عبادة      من كل بسام السوار  
قريبطلع من حسن آفاق الكمال      حننه أبعد  
لله ذات حمن      مليحه المحيا  
لها قوام غصن      وشنفها الثريا  
والشفر حب مزن      رضا به الحيا  
من رشفه معادة      كأنه صرف العقار  
جوهر رصع يسقيه من حلو الزلال      طيب السميع

ووزن البيت الأول من القفل : (مستعلن فعولن .. مستعلن مستعلن) .

أما البيت الثانى فوزنه : (فاعل فعْلن .. مستعلن مستعلن) .. فاعلن فعْلن) .

أما أبيات الأخصان فوزنها : (مستعلن فعولن .. مستعلن فعولن) .

أما القافية فإنها - فى المطلع والأخفال - متوافقة حيث تتفق كل قافية فى كل قسم سع ما يتأخرها من الأفعال الأخرى وهى على النحو التالى :

اده - ار .

غ - الو - غ .

فهناك تنوع فى استخدام التفعيلات ، وتنوع فى القافية وهو يتفق وطبيعة الشعر العربى ، فالتفعيلات الأساسية ، هى مستعلن وفاعلن وهما تفعيلتا البسيط ، وتصرف

الشاعر في استخدامها لم يخرج الوزن عن متطلبات الإيقاع والتوافق الصوتي ، كما لم يتسبب عنه تدافع بين البناء اللغوي والوزن الشعري .

\* \* \*

وقد يعتمد الشاعر إلى تقسيم أبيات المطلع والأفعال تقسيماً ثلاثياً متوازناً ، فكل شطر من الأقسام قافية تتفق مع نظيره في الأفعال الأخرى ، ومع نظيره من أبيات الفصن إذا جاء في غصن من أغصان الموشحة . ومن ذلك قول لسان الدين بن الخطيب في موشحته التي تبلغ سبعمائة وثلاثين بيتاً ، بما هو متعارف عليه من أبيات القصيدة العمودية .

يقول (١٢) :

قد قامت الحجة	فليعذر العاذر	فالعذر لا يجدي
شيئاً سوى الكرب	وشقوه الخاطر	وشدة الوجع
حدث عن السلوان	أو شئت يا صاح	حدث عن المنقا
إنهما مبيان	فليقصر اللاح	عن شكا العشا
قد عزني الكتان	فبان إفصاح	ببعض ما ألقا
من صادق اللهجة	وسنان عن ساهر	لم يبل بالصد
منزه القلب	مراً الناظر	عن حالة السهر
عذب بالتيه	قلبي وبالبحر	فلم أطق صبراً
ظلي تجنييه	ما كان بالهين	قد واصل الهجر
مكمل فيه	مسرحة العين	قد أنعجل البدر
في طرفه حجة	للفنان الساحر	ونافث العقدر
يذهب بالسلب	محكم السادر	في الحر والعبدر

فالأبيات تنقسم إلى ثلاثة أقطار كل شطر من تفعيلين :

مستعلن فاعل ، وبعض الأقطار جاءت مستعلن فعلان . وقد التزم الشاعر بهذا النظام في كل أبيات الموشحة التي بلغت سبعمائة وثلاثين بيتاً جاءت في مطلع واحد وسبعة

أقوال كل منها في يمين ثم في سبعة أغصان كل غصن من ثلاثة أبيات ، والأشطار من منوك البسيط .

\* \* \*

وقد يعتمد الشاعر إلى تكرار الكلمة التي يأتي بها في شطرة أو نهاية لشطرة وتكون الكلمتان مختلفتين في المعنى متضمتين في اللفظ .

ومن ذلك ما قاله ظافر الحداد في إحدى الموشحات (١٣) :

نـمـر لـا ح	يـنـأثر الأرواح
لـا فـصـاح	ما لـخـمر ما التـفـاح ؟
أـلـجـانـى	ذا التـالـه الجانـى
أـنـسـانـى	نـظـره إنـسانـى
أـفـنـنـانـى	طـير يـأفـنـانـى
أـحـبـبانـى	فـى بـعض أـحـبانـى
لـا مـصـاح	ما خـلـته يـاصـاح
لـلأرواح	ذا نـشـوء مـن راح
قـلـبـى مـالـ	فـيـه إـلى الآمـال
مـالـى حـالـ	يـاقـوم لـما حـالـ
لـولا الخـالـ	ما كـنت إلّا خـالـ
لـمـا عـالـ	قـلـبـى فـصـبـى خـالـ
ذا المـزاح	عـالـبـته ما زاح
والإصلاح	أن أـتـرك الإـصـلاح

فهو نوع من التجنيس الصوري . ويسميه ابن رشيق التزديد .

والأقوال تتكون من شطرين كل شطر ينقسم قسمين ، وتحدد القافية في الأقسام جميعها في كل الأقوال .

ووزن أقسام الأفعال كما يلي :

مفعولان .. مستعملان فعلان .. مفعولان .. مستعملان فعلان

أما أبيات الأغصان فوزنها في النصف الأول :

مفعولان .. مستعملان .. فعلان .

أما أبيات النصف الثاني فوزن كل بيت :

مفعولان .. مستعملان .. فعلان .

والكلمة التي تأتي في القسم الأول .. تتكرر في آخر القسم الثاني .

وقد يعكس الشاعر النمط فيأتي بالقسم الأكبر في الشطر الأول والقسم الأصغر في الشطر الثاني .

ومن ذلك قول ظافر الحداد أيضاً موشحة أخرى<sup>(١٤)</sup> :

يا لاح في ممر	كالسم
مهلاً فإن صبري	كالصبر
لم تغمض ملجفاني	أجفاني
وصار دمي شاني	في شاني
والحب منبلائي	أبلاني
يا صاح كم أسرى	مع أسرى
اعلر فوجه علري	مع علري
أود لك خفضاً	لا خفضاً
ها قد رجعت أرضي	كي ترضي
دينى لعل يقضى	أن يقضى

فالشطرات الأولى : من الأغصان تتكون من تفعيلين هي :

« مستعملان فعلان » .

والشطرات الثانية من تفعيل واحد « مستعمل » .

والكلمة التي ترد في نهاية الشطرة الأولى تتكرر هي نفسها أو حروفها في الشطرة الثانية .

\* \* \*

ومن هذا النمط ما تبدو فيه الشطرة الثانية كأنها الصدى أو نوع من التردد .  
ومن ذلك موشحة ابن زهر الإشبيلي التي يقول فيها (١٥) :

قلبي من الحب غير صاح      صاح  
وإن لحاني على الملاح      لاح  
وإنما بغية اقتراسي      راسي  
وإن دري قصتي وشائي      شائي

\* \* \*

ولى من الحب قد تسلسل      سلسل  
في صورة اللمع بهلما      انهل منهل  
والعود عندي لمن تأول      أول  
والحسن فيه على المتاني      ثاني

\* \* \*

يا أم سعد باسم السعوي      سعوي  
وبعد حين من المجري      جري  
على ملك تحت النبوي      نوي  
فقال إني بمن دعائي      عاني

\* \* \*

وناظري ناظر الحيا      حيا  
أراك من قوله إلها      ليا

فأنشدته لمن نهبها هيا  
واحد هو يا أمي من جيرانى راى

\* \* \*

وناطق بالذى كفهاها فاها  
ويعد ما راعياً أناها تاها  
وبالجمال الذى سبهاها باهى  
قالت على الحسن من سباني باى

\* \* \*

فالوشحة تسير على نخط واحد ولا ترتبط بالأطار التقليدى للوشحة فكل مقطوعة  
لها قافية مستقلة تتكرر فى كل بيت مرتين ووزن كل بيت مستعملتان مستعملتان - فعلمن  
أو مستعملن فاعلمن متعلم - فعلمن .

والقسم الثانى من كل شطر أو بيت هو تكرار بعض حروف الكلمة الأخيرة للقسم  
الأول ، فهو يشبه صدى الكلمة حين ترد إلى قائلها حيث لا يسمع إلا هذا الجزء  
الأخير ، وهو نخط مبتكر للموسيقى الشعرية يصلح للغناء والتطريب . وقد قدم ابن زهر  
موشحه أخرى مثلها تسير على نفس النحو ، كما قلد بعض الشعراء هذا الموشح كما فعل  
الصلاح الصفدى .

\* \* \*

وقدم صفي الدين الحلى « الموشح المضمن » وهو من عجزعائه التى لم يسبقه إليها  
أحد ، والآيات المضمنة منسوبة إلى أبي نواس .  
يقول فيه (١٦) :

وحق الهوى ما حلت يوماً عن الهوى ولكن لجمي في الهبة قد هوى  
ومن كنت أرجو وصله قتلنى نوى وأضنى فؤادى بالقطيعة والنوى  
ليس في الهوى عجب إذ أصابنى النصب

« حامل الحوى تعب يستفزه الطرب »

\* \* \*

أخو الحب لا ينفك صباً متيباً غريق دموع قلبه يشتكى الظما  
لفرط البكا قد صار جلدأ وأعظماً فلا عجب إن يمتزج الدمع بالدماء  
الغرام أنعم له إذ أصاب مقتله إن يسكى يحق له ليس ما به لعب

فأليت الأخير في كل غصن من شعر أبي نواس من باقيته من بحر المقتضب .  
وقد استمر تيار الموشحات حتى هذا العصر ، ومن موشحات القرن الثالث عشر  
المجرى موشحه عبدالله العمري التي يقول فيها (٤٧) :

أيها الساقى تنبيه إن نجم الأفق طامح  
وظلام الليل أدير وضياء الفجر لائح  
ونسيم الجو نسيم حينما ضياء الصباح  
فأدرك كأس الحميا واسقني يا صاح راح  
وامزج الخمر بريق من ثناياك الملاح

\* \* \*

طاب شرب الراح صرفاً إذ دنا وقت السحر  
من يلى ظبي غرير وجهه يحكى القمر  
فهى يا قوت مداب بكؤوس من درر  
فاجلها بكراً عروساً بفردو ورواح  
واغتم صفو زمانٍ باغتيابي واصطباح

\* \* \*

يا خللي خل عني أرشف برد الشراب  
وأنتى رشف شهيد من ثناياك العذاب



وأرحنى ياندمنى من سلام وعتاب  
لاتلومن محباً أن بسر الحب باع  
طالب لي خلع عذارى بحبيب ذى وشاح

\* \* \*

وتمضى الموشحة على هذا النحو ، وهى طويلة تبلغ أربعة عشر قفلاً وأربعة عشر غصناً ، وهى من مجزوء الرمل .

وقد كشفت الموشحات عن إمكانية هائله للإطار الموسيقى للشعر العربى ، وهى إمكانات تعطى للشاعر فرصه التجديد والتنوع .

وقد ظلت الموشحة تنصدر قصائد الشعر فى ميدان الغناء ، ومازال حتى عصرنا بعض الشعراء الوشاحين الذين يدعون فى هذا الميدان .

### ثانياً : التجديد فى عمود الشعر « حلياً »

قام بعض الشعراء بتجارب تشكيلية للقصيدة العربية وقد كان التجديد فى القافية أهم هذه المحاولات .

وقد مر بنا ضرب من التجديد فى القافية ، بل وفى الإطار التقليدى للقصيدة العربية كما رأينا فى الموشحات ، وفما سبقها من محاولات كالمسطع ، والمزدوج ، والمثلثة والمرمعة ، والخمسة ، والدوييت ، والبند ، والرجز المستدير .

ولاشك أن هذا المحاولات كانت هى الركيزة الأساسية للتجديد عند الشعراء العرب ، وإن تأثر بعضهم بالشعر الأوربى ، لكن هذا التأثير كان محدوداً فى إطار ضرورة التنوع فقط ، فلم يتقل هؤلاء إيقاعاً أوربياً ، أو يجرأ من بحر الشعر الأوربى ، وإنما هم تأثروا به فقط ، ورأوا ضرورة أن يتحرر الشعر العربى من حدة القافية ، ثم نظروا إلى التجارب القديمة فقلدوها ، وقد نجحوا فى ذلك إلى حد كبير ، فلكل لغة قوانينها الخاصة التى تحكمها .

يقول العقاد : « كانت أوزان الشعر في الجاهلية قليلة البحور وكانت القصيدة الواحدة قليلة الأبيات » .

ثم تعددت البحور وجزءاتها وتضاعف عدد الأبيات في القصيدة الواحدة ، وطراً التنوع على القافية في الرجز ثم في التسميط والتوشيح ثم انتبنا إلى الشعر مرسلاً أو مطلقاً على الطريقة الأوربية .

وما جاء مرسلاً من الشعر وهو الذي التزم فيها الشاعر بالوزن دون القافية ما قاله عبد الرحمن شكرى ومنه (٤٨) :

خليلى والإحياء إلى صفاء إذا لم يَحْنُ الشوقُ الصحيحُ  
يقولون الصحاب ثمار صدق وقد نبلى المزاراة في الثار  
شكوت إلى الزمان بنى إخائى فجاء بك الزمان كما أريد

ولاشك أن اختلاف نوع القافية ووحدة الروى أفقد الأبيات تماسكها .

وقد كان الرعيل الأول من الشعراء والنقاد حذرين في محاولاتهم التجديدية خوفاً أن تقلب الحرية في الإبداع إلى فوضى ، فتجد جميل صدق الزهاوى الذى جرب النظم بغير قافية يقول : « ولا أرى مانعاً من تغيير القافية بعد كل بضعة أبيات من القصيدة عند الانتقال من فصل إلى آخر ، كما فعلت في عدة قصائد ، لادفعاً للملل السامع من سماع القافية في كل بيت ، كما يدعى بعضهم فلك حجة من يعجز عن إيجادها وإلا ملل الناظر وجوه الناس لوجود ألف بارز في وسط كل وجه ، بل إراحة للشاعر من كد الذهن لوجدانها ، فإن الإتيان بها متمكنه ليس في قدرة كل شاعر » (٤٩) .

ويقول العقاد موضحاً رأيه في حركة التجديد في الشعر « والذي نعتقده أو نشعر به - أن تنوع القوافي للشعر العربى خير من إرساله بغير قافية وأنه يقبل التنوع في أوزان المصارع والمقطوعات على أسلوب الموشحات ، فيتسع للمعاني المختلفة والموضوعات الطويلة ولا يفصل عن الموسيقى التى نشأ فيها ودرج عليها » (٥٠) .

ولاشك أن هذا الرأي كان هو الحل الذي يراه أكثر النقاد والشعراء سيلاً للخروج  
بالشعر العربي من التيار الذي يرى تحريره من الوزن والقافية .

وقد اتبع الشعراء في عصر النهضة الأسلوب الذي اتبعه شعراء العصور المتأخرة  
حيث كانوا يتناولون القصائد المشهورة فيخمسونها . ومن الذين سبقوا إلى ذلك صفي  
الدين الحلبي في تخميسه للامية السموهول كما قلنا .  
وقد نهج رفاة الطهطاوى هذا النهج فخمس قصيدة البرعي في ملح الرسول والى  
يقول في مطلعها<sup>(٥١)</sup> :

خل الغرام لصب دمه حيران توجده الذكرى وتعلمه  
فاقنع له بطلاقات علقن به لو اطلعت عليها كنت ترحمه  
يقول رفاة الطهطاوى في تخميسه لهذه القصيدة<sup>(٥٢)</sup> :

تبدى الغرام وأهل العشق تكتمه وتدعيه جدالاً من يسلمه  
ماهكذا الحب يامن ليس يفهمه «خل الغرام لصب دمه  
حيران توجده الذكرى وتعلمه»

دع قلبه في اشتغال من تقلبه ولبه في اشتغال من تلهمه  
واصنع جميل فعال في تجنيه واقنع له بطلاقات علقن به  
لو اطلعت عليه كنت ترحمه

فؤاده في الحمى مسمى جآذره وفي لجج السما مرعى نواظره  
فيا عدولاً مسمى في لوم عاذره عدلته حين لم تنظر بنواظره  
ولا علمت الذى فى الحب يعلمه

وتسير القصيدة الخمسة على هذا النمط ، وقد جاء الشاعر بيت كامل ثم شطر يتحد  
مع الشطرين الأولين في القافية ، ثم جاء بالشرط الأول من المطلع المصرع ليكون الشطر  
الثاني في البيت الثاني أما الشطر الثاني فإنه يأتي منفرداً بعد البيتين الكاملين أو بعد  
الأشطار الأربعة .

أما فيما عدا المطلع فإن الشاعر يأتي بيّتين على نفس قافية الشطر الأول للبيت التالى على الترتيب ، ثم يحنم البيتين بالشطر الثانى الذى يشبه القفل فى الموشحة ، فكل بيت من القصيدة يمثل الشطر الرابع والخامس من الخمسة .

وقد كتب رفاعه الطهطاوى عدة قصائد نوع فيها من قوافيها . ومن ذلك أرجوزته فى مدح سعيد التى جاء فيها (٥٦) :

هل بلغ اسكندر أن مصرا نرجف ملك قيصر وكسرا  
كم قلب جيش أورثته كسرا وقل أن يحمر بعد الكسر  
قلب يقابل الوفا بالجبر

هل بلغ الماضين أن النيلأ يحنص بالثناء إسماعيلأ  
عسوم نفعه غدا جزيلأ كل لياليه ليالى القدير  
وليلة خير من ألف شهر

وله قصيدة كتبها لتغنى بمناسبة تأسيس مجلس للشورى وهى من مجزوء الكامل يقول فيها (٥٦) :

( دور )

يا حسن عيل وأفتاح شورى بها الإصلاح لاح  
عنوان أنواع الفلاح فى مصر صار مظلما

( مذهب )

بأنى القدا شمس الهدى كترأ العطا بحر الندأ  
الدهر جاد وأسعدأ وأعز مصر وأيدأ

( دور )

فالسعد يحن لاجب تنظيم شورى فى رجب  
عن مصر ماكان احتجب فى شهره السامى بدا

(دور)

قمر أنار بمصره وسمت طلائع نصره  
وزعت مطالع عصره يديع ما قد جددا

ولاشك أن رفاعة الطهطاوى كان رائداً من رواد التجديد في الشعر العربي ، فقد  
تغنى طلاب المدارس بأناشيده التي كتبها لهم ، ولاشك أنه من بين هؤلاء الطلاب  
شعراء تخرجوا في هذه المدارس ، وفي وعيهم صورة لذلك التغيير والتنوع في القوافي  
ومن تلك المحاولات التي وردت بعد ذلك من تنويع للقافية قصيدة الشاعر أحمد  
محرم « دنيا القنون التي يقول فيها » (٥٥) :

يا هموم العيش إن حانت وفاني فدعيني واقنعي بالذكريات  
اذكريني صابراً جيم الأناق أتغنى فرحاً في النائبات  
من رأي قال خمري الصفات عبق الروحات طلق الغدوات  
نشوات تترتوي من نشوات هكذا العيش ولذات الحياة

\* \* \*

كل يوم أنا يادنيا الغياه منك هم مستمر وعناه  
لوعنة الحزون داء أي داء آه يادنيا أمالي من شقائي  
نظر الأمي فالقوى بالدواء ورمي باليأس في وجه الرجاء  
آه مأساؤك أنواع البلاء آه لوغودرت في وادي الخفاء

\* \* \*

أهلنا جيئ لي من مألوف ليتهى لم أغرب عن وطني  
عجل الحادي غداة الظعن فهي حيرى في نواحي البدن  
أسأل الركب ألا ترفي أتلهوى كالجريح المسخن  
ويح نفسي من عوادي الزمن ويح نفسي ليتهى لم أكن

\* \* \*

قلت للمحادي وقد طال السفرُ ونمّادى الهم واشتد الضجرُ  
أيها الدائب أين المستقرُ أجزافاً مثلاً ترمى الذكرُ  
نحن نرمى زُمرأً بعد زُمرٍ لا ولا من أبدع دستور القدرُ  
ماطفي العقل ولا زاع البصر إنما نمضي على هذا الأكبرُ  
والقصيدة تذكرنا بالموشحة ، فهناك القافية الداخلية التي يلتزم بها الشاعر في كل  
المقطوعات فهي أشبه بأغصان موشحة من تلك الموشحات التي عرضناها والتي تساوى  
فيها الأفعال والأغصان .

فوزن الأبيات واحد وهو من مشطور الرمل ، أو من مصرعه : وهو :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن  
أما في المقطوعة الثانية فإن الضرب والعروض فعلن ، وأما المقطوعة الأخيرة فإن  
الضرب فيها فاعلن والعروض فاعلن أيضاً .

وهذا يكشف عن إمكانات بحر الرمل التي بدأ الشعراء يتنبهون إليها .

ومن هذا النمط الذي يتكون من فقرات لكل فقرة قافيتان : داخلية وأخرى  
أساسية ، قصيدة قلب راقصة للشاعر إبراهيم ناجي ومنها قوله (٥٦) :

أسميت أشكو الضيق والأينما مستغرقاً في الفكر والسأم  
فمضيتُ لأدري إلى أينما ومشت حيث تجرني قدمي

\*\*\*

فرأيت فيما أبصرت عيني ملهى أعد ليبيح الناسا  
يحلون فيه نرائد الحسن ويباع فيه الطهور أجناسا

\*\*\*

بغرائب الألوآن مزدهرٌ ونسراه بالأصواء مغمورا

فقصصته عَجَلًا ولى بصراً شبه المفراشة يحشق النورا

\* \* \*

فالشاعر يلتزم في كل فقرة بقافية داخلية ، إلى جانب القافية الأساسية في كل بيتين ، والقصيدة من بحر الكامل ووزنها :

مستفاعلن مستفاعلن فعلن مستفاعلن مستفاعلن فعلن  
ولم يلتزم الشاعر بعروض واحدة وضرب واحد في الأبيات ، فنجدهما على وزن فاعل . ولجدهما على وزن فعلن : ثلاث متحركات وساكن .

\* \* \*

ومن تلك القصائد التي يعتمد فيها الشاعر على التنوع المتكرر قصيدة ميخائيل نعيمة (أنهى ... ) والتي يقول فيها (٤٧) :

أنهى : إن ضج بعد الحرب غرغى بأعالة  
وقلص ذكر من ماتوا ، وعظم بطش أبطاله  
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا  
بل اركع صامتاً مثل قلب خاشع دامى  
لسكى حظ موتانا

أنهى إن عاد بعد الحرب جندي لأوطانه  
وألغى جسمه المنهوك في أحضان غلانه  
فلا تطلب إذا ما علت للأوطان غلانا  
لأن الجوع لم يترك لنا صحباً تناجيهم  
سوى أشباح موتانا

أنهى إن عاد يحرث أرضه الفلاح أو يزرع  
ويبقى بعد طول الدهر كوخاً هذه المدفع

فقد جفت سواقينا وهد اللذ مأونا  
ولم يترك لنا الأعداء في أراضينا  
سوى أجياف موتانا

أخى ، قد تم ما لو لم تشأه نحن ما نأنا  
وقد عم البلاء ولو أردنا نحن ما عمنا  
فلا تندب فأذن الغير لا تصنى لشكوانا  
بل اتبعنى لتحضر خنلقاً بالرفش والمعل  
نوارى فيه موتانا

أكثر أبيات القصيدة من المخرج ، وقليلها من مجزوه الوافر وهما بحران متشابهان ،  
وهى تتكون من أبيات مدورة غير مقسمة إلى شطرين ، وكل فقرة تتكون من أربعة  
أبيات تنتهى بـ « شطر » ، والضعيلة الأساسية « مفاعيلن » تتكرر فى البيت أربع مرات وفى  
السطر مرتين ، وقليل ما تكون مفاعيلن .

وللبيتين الأولين من الفقرة قافية واحدة ثم يأتى البيت الثالث والسطر بقافية  
واحدة ، ثم يأتى البيت الرابع بقافية مغايرة ويتكرر هذا النظام فى أبيات القصيدة كلها  
حيث تتكرر قافية الثالث والسطر فى كل الفقرات .

\* \* \*

ومن تلك الأتماط التشكيلية قصيدة « انتظار » لحسن عبد الله قرشى ، التى يقول  
فيها (٥٨) :

مرحى ! أتلك خطاك يا سمرأ تدلف فى الطريق !  
وأنا هنا فى الشرقة الحضرأ موصول الحفوق

\* \* \*

مرحى ! أذاك عيبك النشوان فى رثى موج ؟  
ويكاد يفهم بلثى خلدى فأستشئ الأريج !



أو تلك طلعك الوضيفة - كالحقيقة - تسمُ ؟  
ولها بأحلامى يشع سناً ووحى ميمم

\* \* \*

المخضع المسحور رُفرف في ثأياه العير  
وفؤاد شاعرك الحفى يكاد للقىا بطير

والقصيدة تبلغ ستا وعشرين بيتا تسير على هذا الخط كل بيتين يتحدثان في القافية .  
والقصيدة كلها من بحر الكامل المجزوء والأبيات عبارة عن شطرات كل شطر أو  
سطر من أربعة تفعيلات. ووزن الشطر : متفاعن متفاعن متفاعن متفاعن .  
وقد يأتى الضرب متفاعلاً ، يساعد على ذلك تنوع القافية نوعاً وروياً وقد جاءت  
الأبيات مدورة ولم يتم بتقسيمها إلى شطرين فهي بمثابة تمهيد للسطر الشعرى الذى  
أصبح أساساً للشعر الحر .

\* \* \*

ومن التجارب التى تتراكب فيها الوحدة والتنوع قصيدة « بين الله والإنسان »  
للشاعر محمود حسن إسماعيل والتى يقول فيها<sup>(٥٩)</sup> :

إن كنت لاتعرف سرّ دمعٍ يذرفها الفقير  
يسقى بها خريفه الطشان فى ألهاله المرير  
فيزرع الوهم على جفونه يستأنه النصير  
ثمارة دانية القطاف  
ظلالة وارقة الضفاف

لكنها لا شئ حين ينحنى ويسط اليمين  
حزينة ، مسكينة ، مقهورة الدعاء والأنين  
تقول من حسرتها رياء  
يامسرعاً فى خطوره لله

خفقة قلب تنفذ الحياة

وتخضع المحروم عن أساة

أن كنت لا تبصر هذا السرف في خشوعك القرير  
فأى شىء نحوه سبابة كذابة تغيير؟  
إن كنت لا تسمع سر آهة على فم اليتيم  
تسمعها ! لكنها ترق من رثائك الرخيم  
أنشودة من وئر عاثت عليه رعدة التميم  
بمزفها تلتفت سجين  
من نظرة شلت على الجبين  
يشتالها الملل والحيرة والعوجع الدفين  
ويشتكى إياؤها الشق من سخرة العيون

يصبح من أغلاله رباب

يامسرعاً في خطوه قه

خفقة قلب تنفذ الحياة

قبل انجاء الخطو للصلاة

\* \* \*

تتكون الأشرطة الطويلة من خمسة تفعيلات هي « مستغلن مستغلن مستغلن  
مستغلن مستغلن » .

وتتكون الأشرطة الصغرى من « مستغلن مستغلن مستغلن » ، وتسير القواف  
بنظام شبه تلقائى فالفقرة الأولى من ثلاثة أشرطة متحدة القافية : ( يريرير ) والثانية من  
شطرين صغيرين وقافيتها ( اف . اف ) .

والفقرة الثالثة من شطرين كبيرين وقافيتها ( ين ين ) .

والمقطوعة الرابعة من أربعة أشرطة وقافيتها ( اه ، اه ، اه ، اه ) .

والمقطوعة الخامسة من خمسة أشطار كبرى تتحد الشطرات الأولى في القافية (ير - ير) والثلاثة أشطر التالية تتحد أيضاً في القافية (يم - يم - يم) ثم تأتي الفقرة التالية من شطرين قصيرين قافيتين (ين - ين) ، ويليهما شطران طويلان بنفس القافية ، ثم يلي ذلك أربعة أشطار قصيرة تنتهى بنفس القافية التى أنهت بها الفقرة الرابعة ، بل إن الشاعر يكرر بعض أشطار تلك الفقرة .

\* \* \*

ومن هذه التقنيات التى قدمها الشاعر محمود حسن إسماعيل قصيدته « قديس السلام » التى رثى فيها غاندى بعد اغتياله والتى يقول فيها<sup>(١١)</sup> :

أيها القاتل غفران الحياة  
وهو لله قد امتدت يده  
جاء يسمى خاشعاً نحو الصلاة  
توبة تسمى لصدر المنبر  
وإذا صوت من الغدر أقيم  
لطمت أضواءها منه النجوم  
وعوت شمس البرارى والتخوم  
أجهشت للعابر المقنبر

والقصيدة تسير على هذا النمط ووزن الشطرات الثلاث المتحدة في القافية « فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن » .

ووزن الشطرة التى جاءت قافيتها مغايرة للشطرات الثلاث واتحدت فيها بينها : « فاعلاتن فاعلاتن فاعلن » وهذه الشطرة تشبه القفل في الموشحة .

\* \* \*

ولو تأملنا هذه النماذج وغيرها من النماذج الشعرية التى تنتمى للمدرسة الجديدة

التي تؤمن بأن التجديد يجب أن يتم في إطار الالتزام بالوزن والقافية - لوجدنا أن الموشحات كانت هي المصدر الأساسي لهذا التجديد .

وكان شعراء المهجر من أكثر الشعراء تجديدًا في إطار الوزن والقافية .

يقول الأستاذ أنس داود في دراسته لشعر المهجر: « ومع هذه الحرية في تنوع القافية وتوزيع التفاعيل ، وهي حرية تخضع لنظام ملحوظ يلتزمه الشاعر - فإننا نجد أنهم يتحركون داخل إطار التنوعات التي لجأ إليها الوشاحون .

أي أنهم يتحركون داخل النظام المتوارث لموسيقى الشعر العربي .. فهذا التجديد نوع من الاجتهاد في ظل القواعد والأصول العامة المتوارثة ، يلجأ هو اجتهاد مسبق إليه من شعراء الموشحات (٩١) :

فقد ارتبط شعراء النهضة وبخاصة شعراء المهجر بالماذج الشعرية للموشحات وانطلقوا يبدعون مستلهمين الخطوط العامة لها .

يقول جبران في مقدمة ديوانه « الأجنحة المنكسرة » : سرت نحو المبدع وأعدت نفسي بقاء سلمى كرامه ، حاملًا بيدي كتاباً صغيراً من الموشحات الأندلسية التي كانت في ذاك العهد ولم تزل إلى الآن تستميل نفسي » (٩٢) .

\* \* \*

وهذه قصيدة « البلاد المحجوبة » لجبران وفيها شبه بالموشحة من حيث التشكيل ، يقول جبران :

هو ذا الفجر أفقوى نتصرف - عن ديار مالنا فيها صديق  
ماعسى يرجو نبات يخلقب - وهمة عن كل ورد وشقيق  
وجديد القلب أتى يأنلف - مع قلوب كل ما فيها عتيق  
هو ذا الصبح ينادى قاسمي - وهلمى نقتن خطواتي  
قد كفانا من مساء يدعى - أن نور الصبح من آياتي

\* \* \*

قد ألهنا العمر في وادٍ تسيرُ      بين ضلعيه خيالات الهموم  
 وشهدنا اليأس أسراباً تطيرُ      فوق متنيه كعقبان وبوم  
 وشربنا السقم من ماء الغدير      وأكلنا السم من فج الكروم  
 ولبسنا الصبر ثوباً فالتهبُ      فسغدونا نتردى بالرماد  
 وافترشناه وساداً فانقلبُ      عندما غنا هشيماً وقتاذُ

\* \* \*

يا بلاداً حجبْتُ منذ الأزلُ      كيف نرجوك ومن أين السبيلُ  
 أي قفر دونها أي جبلُ      سورها العالی ومن منا الدليلُ  
 أسراب أنت أم أنت الأملُ      في نفوسٍ تسمى المتحیلُ  
 أمانام ينهذى في القلوبُ      فإذا ما استيقظت ولي المنامُ  
 أم غيوم طفن في شمس الغروبُ      قبل أن يغرقن في بحر الظلامُ

\* \* \*

يا بلاد الفكر يامهد الألى      عبدوا الحق وصلوا للجمالِ  
 ما طلبناك بركب أو على      متن سفن أو بخيل ورحالِ  
 لست في الشرق ولا الغرب ولا      في جنوب الأرض أو نحو الشمالِ  
 لست في الجو ولا تحت البحارِ      لست في السهل ولا الوعر الحرجِ  
 أنت في الأرواح أنوار ونارُ      أنت في صدرى فؤادٍ يخلجُ

\* \* \*

القصيدة من بحر الرمل ووزن أبياتها :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن      فاعلاتن فاعلاتن فاعلن  
 وقد نوع الشاعر في القافية حيث جاءت كل فقرة مكونة من ثلاثة أبيات لها قافية واحدة ، أساسية وداخلية تختلف عنها .

يلي ذلك بيتان لها قافية مختلفة عن الأبيات الثلاثة الأولى وقافية داخلية مختلفة عن .

القافية الداخلية للآيات السابقة وكل فقرة مستقلة عن غيرها بالنسبة للقوافي ، فليس هناك ما يشبه الأقفال التي تتحد قوافيها في كل القصيدة بعد الأنصاف ، وإن كان البيتان التاليان للآيات الثلاثة في كل فقرة يشبان القفل من حيث تميزهما في القافية عن الآيات السابقة لهما .

\* \* \*

ومن تلك القصائد التي تشبه هذه القصيدة من ناحية والموشحة من ناحية أخرى ، قصيدة أغاني النائه لأبي القاسم الشامي التي يقول فيها (١٣) :

كان في قلبي فجر ونجومٌ وبحار لا تفسحها الضيومُ  
وأنشأيد وأطيار نجومٌ وربيع مشرق حلو جميلٌ  
كان في قلبي صباح ، وإياه وابسمات ، ولكن وأساه  
آه مأهولٌ إعصار الحياه آه مأشوق قلوب الناس آه

كان في قلبي فجر ونجوم  
فلذا الكل ظلام وسديم  
كان في قلبي قضاء ونجوم

يا بني أُمى ترى أين الصباحُ قد تفضى العمر والفجر بعيدُ  
وطغى الوادى بمشبوب النواحُ وانقضت أنشودة الفصل السعيدُ  
أين نايي هل ترامته الرياحُ أين غابى أين محراب السجودُ  
خبروا قلبي - فما أقسى الجراح كيف طارت نشوة العيش الحميمُ

يا بني أُمى ترى أين الصباحُ  
أوراء البحر أم خلف الوجودُ  
يا بني أُمى ترى أين الصباحُ

ليت شرى هل ستلقى الغداة وتعرضى عن الأسر الفقيذ  
وتسرى أن أفراح الحياه زُكِرَ تمضى ، وأفواجُ تعودُ

فإذا قلبى صباح ، وإياه وإذا أحلامى الأولى وروذ  
وإذا الشحرور حلوا النغمات وإذا الغاب ضياء وتشيذ

ليت شعرى هل ستلقى الغداة  
أم ستناسى وتبقينى وحيد  
ليت شعرى هل تعزى الغداة ؟

فالقصيدة قريبة الشبة بالموشحة ، وقد قسمها الشاعر إلى مقاطع يتكون الواحد من أربعة أبيات تامة يليها مقطع من ثلاث شطرات الأولى والثالثة هى نفس الشطرة الأولى من البيت الأول بينها شطر آخر يتفق معها فى القافية ، أما بالنسبة للأبيات الأربعة فإن كل بيتين مكونان من أربعة أشطار بمتحدة القافية .

والملحظ أن هذا التنوع فى القوافى ، وفى نظام الأبيات ، يعطى القصيدة إيقاعاً متميزاً ، يجعل إطارها المعنوى متميزاً .

ولا شك أن هذا التنوع يجعل التجربة تتميز عنها فى القصيدة ذات القافية الواحدة ، والتميز عبر الامتياز ، فلكل إطار طابعه ، والشاعر المجيد يختار الإطار الذى يتوافق مع إمكاناته وتجربته . وإطار الموشحة يتفق والغرض الذى كتب له بعض الموشحات . وإذا كان إطار القصيدة ذات القافية الواحدة ، أو القوافى المتنوعة يجب أن يتوافق والموضوع والغرض والتجربة ، فإنه أيضاً يعطى هذه المحاور الثلاثة صبغة خاصة . وبناء على ذلك فإن أى إطار جديد لا يبرر دعوى إلغاء إطار آخر أو التقليل من شأنه ، لأن كل تشكيل يعطى التجربة تميزاً وخصوصية ، ونحن نستمتع بالقصيدة العمودية ذات القافية الواحدة أو ذات القوافى المتنوعة ، وبالمخمسات والموشحات وغيرها ، كما نستمتع بالقصيدة من الشعر الحر .

وإذا كانت قصيدة الشعر الحر تعطى النفس نوعاً من التلقائية ، فإن القصائد ذات الشكل المنتظم توطر التجربة وتضبط الشاعر وتخلصها من التداى ، وتجعل المتلقى يعيش تجربة متميزة عن تلك التى يعيشها مع تجربته فى قصيدة من الشعر الحر .

### ثالثاً : موسيقى الشعر الحر :

أطلق كثير من الدارسين مصطلح شعر الحر على الشعر الذى لا يلتزم بالنظام التقليدى للقصيدة العربية ، سواء أكان هذا الشعر ملتزماً بوزن أم غير ملتزم ، وسواء أكان له قافية أم لم يكن . بمعنى أن هناك إطاراً جديداً للقصيدة العربية يتجاوز في شكله الإطار القديم الذى رأيناه في الأشكال الشعرية السابقة .

والقصيدة في الشعر الحر قصيدة تأتي فيها القافية دونما توقع ، ويمتد السطر الشعري حياً يريد له الشاعر . بمعنى أن الشاعر حر في تنسيق القصيدة من حيث طول البيت أو السطر الشعري ومن حيث استخدام القافية .

ولاشك أن لكل محاولة جديدة دوافعها ، وتختلف هذه الدوافع حسب الانحيازات المختلفة . وسوف نعرض لبعض الآراء التي توضح لنا الدوافع التي حلت ببعض الشعراء المعاصرين إلى تغيير النمط التقليدى للقصيدة العربية . يقول أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل - وهو من المؤمنين بضرورة تطوير موسيقى الشعر العربي : « برزت أهم صعوبة أمام الشعر المعاصر في محاولته لتشكيل القصيدة ، كيف يجعل القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة ، دون أن يلغى الوزن المألوف والقافية ، وقد كان الحل الوحيد لهذا الإشكال هو تحطيم الوحدة الموسيقية ( العروضية ) للبيت ، تلك الوحدة التي كانت تفرض على النفس حركة في اتجاه محدد معين ، لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصلية التي تنموج بها النفس .

وقد نتج ذلك أن صار الشاعر يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق مدى الحركة التي تنموج بها نفسه . وقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهى ، وتواجه وتمتد . وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها إلى غايتها . وفي كلتا الحالتين ما يزال الكلام يحمل الخاصية المميزة لتشكيل اللغة تشكيلاً شعرياً خاضعاً للتنسيق الجزئى للحركات والسكنات ، والمتمثل في التفعيلة . أما عدد التفعيلات في كل سطر فغير محدود وغير خاضع لنظام ثابت .



وبهذا أصبحت موسيقى الشعر توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المثلث لتنز أعماقه في هدوء ورقق» (٦٤) .

والأساس الذى قام عليه الشعر العربى باق ، ألا وهو الوزن والقافية ، فالشعر الجديد لم يبلغ الوزن ولا القافية ، ولكنه أباح لنفسه - وهذا حق لا مماناة فيه - أن يدخل تعديلاً جوهرياً عليها لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه» (٦٥) .

ولاشك أن النظام الذى يعتمد على نظام سابق إنما يستمد أهم عناصر بقائه منه ويصبح امتداداً له . ومن هذا المنطلق يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن « نظام التفعيلة هو النظام الذى تفرضه طبيعة هذه اللغة ، ومن ثم كان الخروج على نظام البيت مشروعاً مادام النظام الأساسى والضرورى قائماً ، وهو نظام التفعيلة» (٦٦) .

وقد تناول مشكلة القافية فقال : «برزت فى الشعر الجديد مشكلة القافية ، ولم يكن الشعر ليستغنى عن القافية ، لكنه يستطيع أن يستغنى عن القافية فى صورتها القديمة ، لكنه يلزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة تلك التى ترتبط بسابقتها أو لاحقتها ارتباطاً انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم فى حروف الروى وبذلك صارت النهاية التى تنتهى عندها الدفعة الموسيقية الجزئية فى السطر الشعرى هى القافية ، من حيث إنها النهاية الوحيدة التى ترتاح إليها النفس فى ذلك الموضع . فالقافية فى صورتها الجديدة كلمة لا يبحث عنها الشاعر فى قائمة من الكلمات التى تنتهى بنهاية واحدة ، وإنما هى كلمة ما من بين مفردات اللغة يستدعيها السياق المعنوى والموسيقى للسطر الشعرى ، لأنها هى الكلمة الوحيدة التى تصنع لهذا السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها» (٦٧) .

والدكتور عز الدين إسماعيل يصف الحالة المثلث التى يجب أن يكون عليها الشعر الجديد ولاشك أن بعض الشعراء المجددين قد استطاعوا أن يصلوا إلى هذا المستوى وبعضهم قد أخفق وجاء شعرهم صورة غير ناضجة من الشعر القديم .  
والحقيقة أن كثيراً من الشعراء النقاد لا يميزون ترك القافية ، بل إنهم يؤكدون على

حقيقة أنه لا شعر بنبر وزن أو قافية ، وإن أباحوا للشاعر أن يختار النسق الذى يتطلبه المقام ويتوافق مع تجربته ، وكما كان الشاعر أميناً فى تشكيل تجربته كان أقرب إلى الموضوعية وبالتالي فإن الشكل الذى يقدم من خلاله قصيدته يتوافق فيه الشكل مع المحتوى ويصبح هو وقارته متفقين تقريباً عند إعادة قراءة القصيدة .

تقول الشاعرة نازك الملائكة فى مقال لها بعنوان (سايكولوجية القافية ) إن القافية خاصة فى الشعر الحر . تحديد لنهاية الشطر ، إنها جرس يلقى ويخبرنا أن عبارة ، أو مقطعاً فى عبارة قد انتهت .

ونحن نعلم أن الشعر الحر لا يحدد طول الشطر ، وإنما يتركه حراً يطول كما يشاء .  
تأتى القافية أشبه بفاصلة قوية الشخصية ، تفصل بين السطوح المستوية وتنبئها بحد  
يشخص كيانها » (٧٨) .

وترى نازك الملائكة « أن القافية تشعر بوجود النظام فى ذهن الشاعر ويتنسق الفكر لديه ، ووضوح الرؤية ، وقوة التجربة ، كما تشعرنا بأن الشاعر المسيطر على قصيدته تمام السيطرة » (٧٩) .

وترد الشاعرة على من يعتبر القافية قيداً يقص جناح الشاعر ، فتقول :

« الواقع أن الشاعر قد يضيق بقيد القافية ويرغب فى تخطيمه خاصة حين يجد أنه قد أبدع شطراً جميلاً ، ولكن بلا قافية تتصادى مع القافية السابقة ، وإذ ذاك يحس بالنقمة على القافية كلها وقد يهجرها . ولكن لو تأتى هذا الشاعر واستسلم لانفعالاته الأصلية وتيار عدم الوعى الصادر عن ذهنه المكهرب ، لوجد أن أسطراً مقفأة تنبع من ذهنه فجأة انبعاثاً سحريراً غامضاً لاسيل إلى تفسيره .. إن قيد القافية قد أدى إلى ابتكار فذ جديد يسير بالقصيدة فى درب جديد » (٨٠) .

وهذه قضية مهمة ، فقيد الوزن والقافية ، يمكن أن يكون - عند الشاعر المجدد - منطلقاً لأبداع جديد ، والشاعر القذ يمكن أن يتجاوز القيود وأن يوائم بين الشكل السابق فرضاً وبين تجربته من منطلق وجود اختيارات .

وقد فرق الدكتور عز الدين إسماعيل بين موسيقى الشعر الحر « الجديد وبين موسيقى

الشعر القديم بقوله : « إن الفرق بين الروحين أن موسيقى الشعر الأول « القديم » تتميز بصرامة وحدة وصخب ورتابة ، وهى قبل هذا تكاد لا تتجاوز الأذن ، وكل ما تحققه من أثر في نفس سامعها أن تجعله يستحضر قالباً معيناً معروفاً ومألوفاً من قبل ، إنها لا تفاجئ المستمع بشيء جديد يميزه من أعماقه هزاً عفيفاً .

ونحن لا نتأثر حيناً نجد في العمل الفني ما يلفتنا إلى شيء جديد وما يفاجئنا . واعجابنا ليس إلا نتيجة لسلسلة من المفاجآت التى نواجهها فيه ، أما موسيقى الروح الجديد فحiva مرونة وهمس وهدهو وتنوع ، وهى قبل هذا أو بسبب هذا ، تنفذ إلى أعماقنا فتفاجئنا دائماً بما نعلمه كشفاً روحياً تطمئن له النفس » (٧١) .

والذى أراه أن الشعر القديم قد تتميز بعض قصائده بارتفاع الجرس حين يستخدم الشاعر إيقاعات وكمالات ذات جرس مرتفع . وقد يقتضى الحال هذا الجرس فيصيب الشاعر ، وقد لا يقتضى الحال ذلك فلا يصيب . ولكن أكثر الشعر القديم فيه ثلاثم بين الإيقاع والحال المعبر عنه ، حين تتجاوز القصيدة تأثير بعض الأنماط الحماسية عند تناول بعض الموضوعات الإنسانية وهنا ما يجلت بالنسبة للشعر الحديث ، لما من شعر أصيل إلا يستخدم الإيقاع الملائم لتجربته ، إذا لم يقع تحت تأثير نمط يختلف في إيقاعه مع النمط الذى تقتضيه التجربة المعبر عنها .

وليس كل ما في الشعر القديم مألوفاً ، وليس كل ما في الشعر الجديد غير مألوف ، بل إن هناك نمطية جديدة بدأت تنتظم الشعر الحديث . فالصور الحديثة الغريبة لا بد أن تستهلك ، وبمحاولة الخروج عن المألوف قد تصبح في حد ذاتها عيباً عندما لا يجلت التوازن المطلوب بين الشكل والمحتوى .

وليست كل موسيقى الشعر الجديد هامة ، ولا يجب أن تكون موسيقى الشعر كلها هامة ، ولكن أستاذنا الدكتور يصف النماذج المثل في الشعر الجديد ، ويشير إلى النماذج التى لا تتوافق موسيقاها مع موضوعها حين يقتضى الموضوع موسيقى هامة ، فإذا بالشاعر يقع تحت تأثير نمط حامى فتأني موسيقاه صاحبة .

والسمة الغالبة لموسيقى الشعر القديم هى التوقع في حين يقل هذا التوقع ولا ينعدم

في الشعر الحر ، فالتدق ، وتسلسل الإيقاع وهما شئتان يحاول أنصار الشعر الحر أن يفرّدا بهما هذا الشعر - هاتان الخاصيتان لا تتحققان إلا إذا توفر شرط التوقع ، فقائد السيارة لا يمكن أن يقود قيادة سلسلة إلا إذا توقع سلامة الطريق ومبدع الشعر لا بد أن يحقق لقارته شيئاً من التوقع حتى يحقق لشعره خاصية التدق وسلسلة الإيقاع .

إن الشاعر في الشعر الحر يأخذ القارئ ، ويقوده ، وفق تشكيله .

فالقارئ لا يتعرف عليه منذ السطر الأول وإن اكتسب إيقاعه ، لكنه يبقى في حالة ترقب لتغير سيحدث في القافية ، وقد لا يأخذ في حسابه قافية على الإطلاق ، وفي أي من هذه الأحوال فإن التدق والسلسلة قد لا يختلفان في الشعر التقليدي عن الشعر الحر ، اللهم إذا لم يقدم الشاعر شعراً على الإطلاق .

يقول « س . موريه » في كتابه حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث :  
والواقع أننا لا نستطيع أن نلوم أباً من الوزن أو القافية بالنسبة لما هي عليه حال الشعر العربي ، فالشاعر الذكي الموهوب يمكنه أن يكتب في أي شكل تقوده إليه تجربته الشعرية .

إن الذي يفقده الشعر العربي هو تسليط الانتباه على عالم الباطن ، بدلاً من التركيز على العالم الخارجي ، والتجارب الروحية الحية ، والقدرة على استخدام الصور والاستعارات ، والثقافة الواسعة والاستخدام السليم للتكنيكات الملائمة ، والقدرة على تطعيم العربية بها .

وهذه الأمور كلها ثانوية إلى جانب عبقرية الشاعر وموهبته ، الشاعر الذي يمتلك القدرة على الإفادة من التجارب السابقة التي مارسها الشعراء الرواد (٧٦) .

ونحن لا ندعي أن الشعر الحر لم يضيف إلى الشعر العربي تجارب تشكيلية وموضوعية جديدة ، وإنما الذي لا نقره هو الادعاء بأن الشعر القديم قد أصبح غير ملائم لتجربة الإنسان المعاصر .

يقول أستاذنا الدكتور عبد القادر القط إن : « الفن الجديد في أي عصر من

العصور لا ينبع من عجز أصيل في الفن الذي سبقه ، وإنما ينبع من مفهوم حضارى جديد للفن ، ومن نظرة جديدة عند الفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية تخالف نظرة الفن السابق الذى كان يعبر عن روح حضارة مختلفة<sup>(٣٧)</sup> .

ولا يعنى هذا أن الإطار القديم للشعر قد فقد وظيفته بانتهاء هذه الحضارة التى كان يعبر عنها في الماضى ، فإن كل إطار جيد يمكن أن يعيش ويمحيا في كل وقت لوجود قاسم مشترك بين الحضارات ، ولأن الفن الخالد لا ينتهى بانتهاء حضارته وإنما يبقى ويفرض نفسه ووجوده رغم اختلاف الحضارات والصور ، وإن الإطار الذى انتظم تجربة الإنسان العربى عبر هذه القرون إطار جيد ومستمر .

ومع ذلك فأننى أرى في الشعر الجديد نهضة للشعر العربى وإضافة جديدة لأنه يتميز عن القديم لا لأنه يمتاز عليه .

وإذا قلنا إن الشعر القديم يتميز عن الحديث فإن ذلك يتصل في تقديرى بإطار كل منها ، والإطار من أهم عوامل تنظيم الفعل .. وصلة الإطار بالإبداع صلة قوية ، بمعنى أن الشاعر يلزمه إطار شعري والقصاص يلزمه إطار اكتسب بكثرة الاطلاع في ميدان القصة .. وبما لاشك فيه أن الشخص يحمل عدة أطر في وقت معا ، تبعاً لشيئ نواحى التحصيل التى تتعدد بتعدد مظاهر النشاط لدى الفرد .. وكل ما نريد أن نقرره الآن أن عملية الإبداع يوجهها الإطار .

وقد يقال إن في هذا القول قضاء على جوهر الإبداع من حيث إنه الخلق على غير مثال ، ولكن هذا الاعتراض يحمل بعض الخطأ ، فإن الإطار من حيث هو كل منظم يخضع لظروف الشخصية المختلفة ، بحيث لا يمكن أن يكون الإطار الذى أحمله أنا مطابقاً للإطار الذى تحمله أنت مهما حاولنا أن نقرب بين اطلاعنا الحاضرة ، فإن حاضر الشخصية ليس منفصلاً عن ماضيها وإنما هو جزء ذو دلالة في كل<sup>(٣٨)</sup> .

يقول الشاعر أدونيس في تفسيره لحركة الشعر الحر :

« لا نقصد أن نرفض الشكل ، كشكل بل كناذخ مسيقة وأصول تقنية قبلية ، أن يتجرد الشعر من كل قالب مفروض ، وألا يخضع لغير الفن ، إن للشعر الجديد أشكاله

الخاصة ، فللقصيدة الجديدة كفيئها الخاصة ، وطريقها التعبيرية الخاصة ، ولها بمعنى آخر نظامها ، فشكل القصيدة الجديدة كفيئها الخاصة ، وطريقها التعبيرية الخاصة ، ولها بمعنى آخر نظامها ، فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية ، وهو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها قبل أن يكون إيقاعاً أو وزناً . هذه الوحدة العضوية لا تقوم بشكل تجريدي لأننا حين نفصلها عن القصيدة تصبح القصيدة وهما ، ليس لميكل القصيدة الجديدة ، واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة ، في حضورها كوحدة وككل<sup>(٧٥)</sup> .

ولو فحصنا هذا الكلام لوجدنا هذه الفروض تنطبق على القصيدة من الشعر العمودي مثلاً تنطبق على القصيدة من الشعر الحر . وقول الشاعر : إن الشعر الحر يتجرد من كل قالب مفروض وهم لأن لكل قصيدة نمطاً يتشكل مع تشكلها سواء في العمودي من الشعر أو الحر ، وقوله إن الشاعر لا يخضع لغير الفن وهم وباطل ، لأن الشاعر في الشعر الحر لو كان لا يخضع إلا للفن لجاءت قصيدته كاملة التكوين كلاسيكية . أي عمودية ومع ذلك فالفن يتشكل موضوعياً استجابة لدواعي ذاتية وواقعية ولغوية في الشعر الحر أكثر من الشعر العمودي مع اعترافنا بوجود هذه العلاقات في النمطين . أما أن القصيدة لها كفيئها الخاصة فإن لكل قصيدة من النمطين كفيئها الخاصة بها ، وليس ذلك قطعاً للعلاق الفنية والأسلوبية والتعبيرية بينها وبين الشعر واللغة بعامة ، وما يتصل بها من أنماط شكلية وموضوعية بخاصة .

وأما عضويتها فإن لنا كلاماً في هذه العضوية قد سبق وسيأتي المزيد . وبالنسبة لقول الشاعر : إن ميكل القصيدة الجمالي لا يقوم مجرداً عنها ، فإننا قد قلنا بأنه لا دلالة جمالية للوزن أو للبحر مجرداً عن المحتوى سواء في الشعر العمودي أو الشعر الحر .

وحرة الشاعر ليست مطلقة ، فهو مثل أي مبدع لا يستطيع أن يقطع ما بينه وبين فنه ولغته وذاته وواقعه وموضوعه من علاق ، وقصيدته في النهاية مولود شرعي لهذا الشعر وتلك اللغة .

والذي يجب أن نتعامل معه في تقويمنا للشعر قديمه ، وحديثه ، هو الشعر الجيد ،

فإن ما أبدع من شعر غير جيد في إطار الشعر العمودي لا يمكن أن يكون شاهداً على فشله ، أو عدم ملاءمته لعصر من العصور ، ما دام شعراء مجيدون استطاعوا ويستطيعون أن يقدموا من خلال هذا الإطار العمودي شعراً جيداً .. وبالمثل فإن إخفاق بعض شعراء الشعر الحر ليس دليلاً على إخفاق هذا الشعر ما دام هناك شعراء مجيدون قدموا لنا شعراً جيداً .

« فالذي ينبغي في قراءة الشعر ، أن يكون حاضراً في أذهاننا الإحساس بالشعر الجيد ، الجيد حقاً ، وبالقوة والبهجة اللتين نستمدهما منه ، كما ينبغي أن يكون هذا الإحساس هو المسيطر على تقديرنا وتقويتنا لما نطالع من الشعر »<sup>(٧١)</sup> .

فالشعر العمودي ليس بنفس الصورة التي يصفه بها أصحاب الدعوة إلى التجديد ، أو مدرسة الشعر الحر لأن هذا الشعر فيه ما هو جيد ، وفيه ما يعبر عن تجارب إنسانية تعبيراً فذاً ، وهذا الشعر هو منطلق هؤلاء الشعراء وهو أرضهم التي نبتوا فيها ، والتي تضرب جذورهم في أعماقها ويتشبسون إليها .

وليس الشعر الحر يمثل الصورة التي يصفه بها أنصار الشعر العمودي ، ففي هذا الشعر شعر جيد ، وشعراء مجيدون . وإن القارئ الأمين يستطيع أن يستمتع ويستفيد من قراءة الشعر الجيد سواء أكان تقليدياً أم حراً .

وإذا انتهينا إلى الاختناع بأن الشعر الحر يقوم على الوزن ، وعلى القافية أيضاً ، فإن السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو ما أوجه التميز - ولا أقول التمايز - بين هذا الشعر وبين الشعر العمودي .

وهل الشعر الحر جاء نتيجة ضرورة فنية وحضارية ، أم أنه جاء نوعاً من التخفف من قيود الوزن والقافية .

والذي يطرح نفسه في هذا الشأن ، هو أن التغيير أساساً ليس في استخدام التفعيلات أو عدم استخدامها وليس في استخدام القافية أو عدم استخدامها ، وإنما في أسلوب استخدام التفعيلات وأسلوب استخدام القافية . فإذا نظم شاعر قصيدة مستخدماً « فعولن » تفعيله لهذه القصيدة فذا الذي يحتمل أن يتغير في أسلوب الإبداع

إن كانت القصيدة من الشعر الحر ، إن الذى يتغير هو أسلوب البيت الشعرى ذى الشطرتين والقافية الواحدة .

والشاعر حين يتجه إلى استخدام السطر الشعرى بدلاً من البيت من الشعر العمودى ، فإن ذلك إما أن يكون بسبب أن البيت الشعرى بنظامه قد يستلزم منه زيادة فى البناء اللغوى يعتبرها هو غير ضرورية ، إن لم تكن سبباً فى تفكك هذا البناء اللغوى وتحميله ما لا ضرورة له ، أو أن يكون هذا البناء الذى يريده أطول من البيت من الشعر العمودى ، ولهذا فإن القافية تأتى فى غير حينها أو فى غير مكانها ، مما يسبب تنوعاً فى البناء الفنى لقصيدته « فرضاً » .

ومعنى هذا أن الشاعر عندما يقيم بناءه الشعرى فإنه لا يتقيد أساساً بالنظام التقليدى للبيت الشعرى وإنما ينهى سطره الشعرى وفق ما عليه البناء اللغوى والفنى لهذا السطر وعلاقاته ببنية القصيدة . فقد ينتهى السطر ، مشتملاً على تفعيلية أو اثنتين أو ثلاثاً أو أكثر ... وقد يمتد ليشمل سطرين وهذا فى رأى أقصى ما يقبل من الشاعر أن ينتجه فى القصائد الغنائية ، أما فى الشعر القصصى أو الشعر الغنائى الذى يتبع أسلوب القصة فإن الشاعر قد يضطر إلى استخدام أسلوب النثر فى بنائه الشعرى .

وقد يمتلك الشاعر موهبة الإبداع الشعرى أو قدراته ، وقد ينظم دونما تقيد ببحر ولكنه يجد نفسه قد اتبع مجراً أو نغماً موسيقياً دونما وعى أو التزام منه إن أراد لشعره إيقاعاً وتوقيماً .

وقد يتبع الشاعر فى بنائه الفنى تفعيلية واحدة وقد يتبع تفعيلتين أو ثلاث تفعيلات ، وكثيراً ما تتمدد صور التفعيلة الواحدة فى هذه الأنماط سواء أكانت بسيطة ( من تفعيلية واحدة ) أو مركبة ( من تفعيلتين ) أو ( أكثر ) .

وقد يمسك بقافية واحدة أو أكثر من قافية ، وقد يتبع نظاماً خاصاً وقد تأتى القافية دونما نظام خاص .

ومعنى هذا أن تقويتنا للشعر الحر من حيث الموسيقى لابد أن يضع فى اعتباره نظام هذا الشعر من حيث السطر والتفعيلة والقافية . وليس معنى ذلك أننا يجب أن نحمد عند



دعوى أصحاب التجديد ، فقد يدعى المجلدون شيئاً ، ولا يتمسك به من جاء بعدهم ، وقد يكون هذا عامل هدم وتقويض لبعض الأسس التي قام عليها الشعر الحر ، وقد يمثل تطوراً لتقنياته أو لتقنيات الشعر العمودي أو غويراً لها .

ولاشك أن القصيدة في الشعر الحر تختلف عن القصيدة في الشعر العمودي . من حيث البناء الموسيقي والمعنوي ، وتتميز عنها ، ولكنها لا تتمازج عليها . فكل إطار له خصائصه الإيقاعية والصوتية والمعنوية . والشاعر المجيد يستطيع أن يقدم لنا قصيدة جيدة في أي إطار يختاره ويجد أنه يتفق واستعداده من ناحية ، وتجرته من ناحية أخرى .

وقد يخطئ بعض الدارسين حيناً يتهمون إطاراً بالقصور أو بأنه قد جنى على الشعر العربي ، دون أن يهتموا الشاعر نفسه بالقصور ، فالشاعر المجيد يتجاوز القيود ، بل إنه يجعل النظام مطلقاً للتجديد والإبداع ، ولنا نريد بهذه اللمحة أن نرد على بعض من اتهموا غنود الشعر العربي بالقصور بدعوى لا تكفي لهدم بناء شامخ امتد عبر العصور ، له مبدعه ، ودارسوه وهم عالقة ما زال كثيرون من شعراء الشعر الحر يكتون لهم كل تقدير واحترام ويعترفون لهم بالسبق والتفرد .

وقد لفت نظري أن شاعراً مجيداً ، هو نزار قباني ، قد وجه نقداً لاذعاً للشعر العمودي ، على الرغم من أن أجود ما كتبه يقع في إطار الشعر العمودي ، فضلاً عن أن أكثر ما كتبه من شعر حر يمكن أن يقع في إطار الشعر العمودي ، على الرغم من محاولة الشاعر إلباسه ثوب المجلدات ، من حيث التشكيل الموسيقي ، بل إنني أعتبر نزار قباني ، شكلاً وموضوعاً ، امتداداً للمدرسة المتنبي وكذا الأعشى وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس ومسلم بن الوليد .

ولأدري كيف وجه هذا النقد للشعر القديم ، وهو أكثر تجديداً في اتصاله الوثيق بترائث الشعر .

يصف نزار قباني القصيدة التقليدية « بأنها مجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط تستطيع أن ترحل أي حجر منها إلى أية جهة تريد ، ومع ذلك تبقى الأحجار أحجاراً والقصيدة قصيدة » (٧٧) .

وإن أكثر ما قلعه نزار قباني من شعر يمكن تغيير بعض أبياته من مواضعها وتبني الأحجار أحجاراً والقصيدة قصيدة . وبين يدي وأنا أكتب هذه السطور ديوان الأعمال السياسية ، وأغلب قصائد الديوان يمكن أن تحرك بعض أبياته دونما تأثير على البناء المعنوي لهذه القصائد . يقول نزار قباني (٧٨) :

مرحبا يا عراق ... هل نسيني  
بعد طول الستين سامراء  
مرحبا يا جسر يا نخل يا نهر  
وأهلا يا عشب ... يا أنفيا  
كيف أحبابنا على ضفة النهر  
وكيف البساط والندماء  
كان عندي هنا .. أميرة حب  
ثم ضاعت أميري الحساء  
أين وجه في الأعظيمة حلو  
لو رآته تغار منه السماء  
إنني السندباد مزقه البحر  
وعينا حبيبي للميناء

والقصيدة طولة تبلغ اثنين ومائتي بيت من وزن ويمكن كتابة الأبيات بالطريقة التقليدية فهي من وزن الخفيف (فاعلاتن مستعلن فاعلاتن) وقافيتها واحدة في الأبيات ويمكننا أن نغير من وضع الأبيات ترتيباً وتنسيقاً فنقول :

مرحبا يا عراق هل نسيني بعد طول الستين سامراء  
كيف أحبابنا على ضفة النهر وكيف البساط والندماء  
مرحبا يا جسوريا نخل يا نهر وأهلا يا عشب يا أنفيا  
كان عندي هنا .. أميرة حب ثم ضاعت أميري الحساء  
إنني السندباد مزقه البحر وعينا حبيبتني الميناء

وهناك جزء من قصيدة أخرى مما جاء في إطار الشعر الحر يقول فيها<sup>(٧٩)</sup> :

١ - أبا تمام أين تكون ؟

أين حديثك العطر

وأين يد مغفلة ؟

تسافر في مجاهيل ، وتبتكر ..

٢ - أبا تمام . أرملة قصائدنا . وأرملة كتابتنا

وأرملة هي الألفاظ والصور

فلا ماء يسيل على دقاتنا ..

ولاربع تهب على مراكبتنا ...

ولاشمس ولاقمر .....

٣ - أبا تمام دار الشعر دورته ...

وثار اللفظ ، والقاموس ، ثار البدو والحضر

ومل البحر زرقته ، ومل جنوعه الشجر

ونحن بكل بساطة يمكننا أن نبدأ بالفقرة الثالثة ثم الثانية ثم الأولى دون أن يؤثر ذلك في البناء المعنوي للقصيدة كما أننا يمكن أن نحدث تعديلاً في الفقرات نفسها فنقول :

أبا تمام دار الشعر دورته

ومل البحر زرقته

ومل جنوعه الشجر

وثار اللفظ ، والقاموس

ثار البدو والحضر

أبا تمام أرملة قصائدنا ،

وأرملة كتابتنا ،

وأرملة. هي الألفاظ والصور  
فلا ربح تهب على مراكبنا ،  
ولاماء يسيل على دفاترنا ،  
ولاشمس ولا قمر  
أبا تمام أين تكون ... ؟  
أين حديثك العطر ؟  
وأين يد مغامرة .  
تسافر في مجاهيل .. وتبتكر ..

وعلى الرغم من ظاهر التجديد فإن الشاعر ملتم بالقفية والوزن التاماً لا يبعد عنه . فالنضيلة الأساسية هي « مفاعلات » وإيقاع القافية لا يأتي عفواً وإنما يقصد إليه الشاعر قصداً .

والشاعر مجيد في كل ما قلمه لكنه غير موفق فيما زعمه بالنسبة للشعر التقليدي ، فعضوية القصيدة مها بلغ بها الحد ، لا تناظر الكائن الحى فتكون غير قابلة للتغيير . والبنية العضوية للأدب بعامة قابلة للتعديل وإن اختلفت الدلالة وهذه قضية مهمة جانب الرعيل الأول من النقاد كثير من التوفيق في فهمها فيها يتناسب وطبيعة الأدب . ففي الشعر الحر والقديم على السواء نجد أن الأعمال التي لا تقبل تعديلاً - نادرة ، ان لم تكن شديدة الندرة ، ولا يعيب الأدب ذلك فكل قراءة تمثل ولادة جديدة للقصيدة ، وتسلسل التجربة ليس قانوناً لا يقبل التعديل ، وإن كان في تغيير سلسلة الأبيات أثر في البنية والدلالة معاً لكن هذا لا يختلف فيه الشعر القديم عن الشعر الحديث من حيث التشكيل الموسيقي للشعر لا من حيث المحتوى .

يقول نزار قباني في وصفه لحركة الشعر الحديث : لقد تجاوزنا بابة الراعى » . بإيقاعها البدائي البسيط إلى مرحلة البناء الموسيقي للتداخل ، وانتهت في حياتنا مرحلة القصيدة المصماء بأبياتها المثة ، تجلد أعصابنا بقواف نحاسية كأستان للشط ، نعرفها - قبل أن نعرفها (٨٠) .

وزنار قباني يكتب كثيراً من تلك القصائد التي لا يرضى عنها ولا أنجاف الحقيقة عندما أقول إنه أحسن شعره فالهمزية التي عرضنا بعض أبياتها من بحر الخفيف تبلغ مائة بيت ، فهل أراد أن يجلد أعصابنا بهذه القوافي ؟ إنني أقول ، لا . لا هو ولا غيره من فحول الشعراء العباسيين والأمويين والجاهليين - أرادوا أن يجلدوا أعصابنا بما قسوه من شعر جيد .

ولا أرى في شعر أي شاعر امتيازاً في موسيقاه وإن كنت أرى فيها بعض التميز والاختلاف ؛ فأكثر الشعر الحديث قائم على وحدة الضعيلة ، أو الشعر الصافي كما تسميه نازك الملائكة .

أما البحور ذات الضعيلات المتنوعة ، فإن نازك الملائكة ترى أنها لا تصلح للشعر الحر ، وإنما يصبح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسياً في تفعيلاتها كلها أو بعضها<sup>(٨١)</sup> .

ولا أظن نفسى مغالياً إذا قلت : إن صفة التداخل والتراكب والتعقيد الموسيقي قد تحققت في الشعر القديم أكثر من الشعر الحديث فقد وجدنا أعمالاً كثيرة عند بعض الشعراء القدماء كالسموول والأعشى والمتنبي وأبي تمام والبحراني والشريف الرضي والمعري وغيرهم قد تحققت فيها ذلك التراكب الموسيقي . وإذا كان النظام التقليدي للشعر العربي قد أدخل في زمرة الشعراء بعض الناطقين غير الموهوبين وغير المجهدين ، فإن الإطار الحديث لما يسمى بالشعر الحر قد أدخل في زمرة شعرائه بعض النافرين ، رهؤلاء رهؤلاء يمثلون خطراً على الشعر العربي لكن هذا الخطر يتلاشى في وجود شعراء مجيدين .

وهذه بعض المحاولات التي قسمها الشعراء المحدثون في إطار الشعر الحر نعرضها لتبين أهم ملامحه الموسيقية . ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور في رثاء عبد الناصر<sup>(٨٢)</sup> :

لا . لم يميت  
وتظل أشتات الحديث ممزقات في الفضاء

غافيات في السكينة

حتى تصير لها من الأحزان أجنحة  
تطير بها كلاما مرهقا ، يمضى ليلقفه الهواء  
يرده لقرن في جلدوان مدينة الموت الحزينة  
أصوات أهلها الذين نبت بهم سرور البكاء  
يتجمعون على موائد السهر الفقير معذبين  
ومطربين

الدمع سقياهم ، وخيزهم التأوه والأنين  
يلقون بين اللمعتين زفير أسئلة  
تخشخش مثل أوراق الخريف الدابلات  
هل مات من وهب الحياة حياته  
حقا أمات ؟

ماذا ستفعل بعده ؟

ماذا ستفعل دونه ؟

حقا أمات ...

تتجمع الكلمات حول اسم صرى كالنبض في شريانهم  
عشرين عاما

كان الملاذ لهم من الليل النسيم

وكان تعويد السقيم

وكان حلم مضاجع المرضى وأغنية المسافر في

الظلام

وكان مفتاح المدينة للفقير يلدوده حرس المدينة

عز حماها

وكان موسم نيلها

يأتى فينلر ألف خيط من خيوط الخصب يورق في رباها

وكان من يخلو بذكر فعاله في كل ليلة  
للمرهقين التالمين بنصف ثوب ، نصف بطن  
سمر المودة والتغنى والتغنى والكلام ...  
والآن أصبح كل لفظ خنجراً . ولكل أمنية عذاب

والقصيدة طويلة تزيد عن ثلاثة أضعاف هذه السطور الشعرية ويرى بعض  
الدارسين أن الطول إحدى ميزات الشعر الحر ، حيث يجد الشاعر القرصة مواتية  
للإطالة دوغماً تكلف ، ولكن الشعر التقليدي يمكن أن يمتد إذا نوع الشاعر من قوافيه ،  
والطول في كل عمل ذى موضوع واحد يتميز إذا نجح الشاعر في الربط بين أطراف  
موضوعه « وتقليل من التقاد من التفت إلى العلاقة بين الطول في الأعمال الفنية وبين  
التعقيد والعظمة . ويمكن الانتهاء إلى قاعدة عامة هي أن السطر الواحد من الشعر أو  
القطعة الواحدة تتبأ لها فرصة أوسع لأن تكون عظيمة إذا هي جاءت في عمل شعري  
طويل .

ومعنى هذا أن التعقيد يصعب تحقيقه في الحيز المحدود . وليس الطول في ذاته هو  
الذى يشعرنا بالتعقيد أو يبعث عليه ولكن كل قسم بمفرده يستمتع بجريد من الإيحاء  
والمعنى بسبب علاقته بالكل » (٨٣)

والذى يقرأ هذه المزية كلها يجد ذلك واضحاً فكل جزء من أجزاء المزية يزداد إيحاء  
وتعقيداً في علاقاته بغيره من الأجزاء ، وتراكب أجزائها يزيدها إيحاء وعمقاً .

وإذا تعلمنا موسيقى القصيدة نجد الشاعر قد اتخذ السطر الشعري القائم على التفعيلة  
أساساً لبنائه الموسيقى وهو يستخدم في بعض السطور أربعة تفعيلات وفي بعضها الآخر  
ثلاثة أو اثنتين أو تفعيلة واحدة والتفعيلة الأساسية هي متفاعلة متحركة التاء أو  
ساكنتها .

ونجد الشاعر يوائم بين السطرين :

فالسطر الثانى ينتهى بعد التفعيلة الرابعة (متفاعلة) بسبب خفيف (/هـ) .  
والسطر الثالث يبدأ به (فاعلة) (/هـ//) وهما معا (/هـ//هـ//هـ//هـ متفاعلة).

ويتهى السطر الثالث بـ (مضاً) (///ه) .  
ويبدأ السطر الرابع بـ (علن) (//ه) وهما معا (متفاعلين) (///ه//ه) .  
ووزن السطر الرابع : متفاعلين متفاعلين علقن متفاعلين متفاعلين .  
فالبيت عبارة عن فعلين فعل متحركان على التوالي ثم تتكرر فعل .. وهو تكرر  
لا يميل بالإيقاع .

وإذا تأملنا قول الشاعر :  
وكان حلم مضاجع للمرضى ، وأغنية المسافر  
في الظلام  
وكان مفتاح المدينة للفقير ، يلوده حرس المدينة  
عن حماها  
وإذا اتفقنا على أن الكتابة الشعرية هي صورة مقترحة للقراءة فإننى لا أرى لازماً  
لهذا الضميمة المختل ، وأرى أن تكون الكتابة كما على :

وكان حلم مضاجع المرضى ،  
وأغنية المسافر في الظلام  
وكان مفتاح المدينة للفقير ،  
يلوده حرس المدينة عن حماها .  
وتكون القراءة لكل سطرين معاً أو يكتب كل سطرين معاً حتى تكون القراءة أكثر  
تميلاً للشكيا اللغوى .

وليس معنى ذلك أنني أرفض ان يأتي سطر شعري في صورة تفعيلية واحدة ، إنما  
الذي أرفضه أن يكون ذلك مفتعلاً ، فقد يكون من المقنع قول الشاعر في نفس  
الفصيدة (٨٤) :

أواه ، لكن كيف اب إلى التراب  
ولم يكن وقت الإياب



القول يرمقنا

لنصمت

علّ في الصمت التأمي والسلام .

فعلى الرغم من أنّ الوقفات عند قراءة كل سطر يمكن أن نحد من التلق الشعري ،  
فإننا من الممكن أن نوازن بين متطلبات التلق وبين تقسيم الشاعر المقروض على هذه  
الأسطر .

وإذا تأملنا القافية وجدنا أنها قد وردت دون تكلف ودون التزام هندسي بها . فهي  
تأثي شبه عفوية ، والشاعر يبدو وكأنه زاهد في استخدام القافية ، ومن ناحية أخرى  
يبدو وكأنه مولع بها . ففي المقامة نراه لا يستخدم القافية . وكأنه منذ الوهلة الأولى يريد  
أن يصرف أذهاننا عن طلب توقيع بعينه يشمل القصيدة ، ولكننا نراه في السطر الرابع  
وما بعده يستخدمها استخداما فيه كثير من اللزوم . فالسطر السابع ينتهي بكلمة  
« معذبين » ثم تأتي كلمة « مطرقين » وينتهي السطر التالي بـ « التأوه والأثين » .

ويسير الشاعر عبر قصيدته ، يوقع توقيعاته غير المتوقعة ، في انسياب واضح ،  
وموسيقية متدفقة ، ولا يكسر هذا التلق سوى افتحاله الفصل بين السطور ، فليس  
كون الشاعر حرّاً أن يفصل الشاعر بين ما يجب أن يوصل ، أو يمزق الجملة استجابة  
لبعض انفعالاته غير العميقة ، فإن الكتابة يجب أن تكون صورة أمينة للبناء اللغوي  
والمعنوي « فالسطر الشعري تركيبة موسيقية للكلام ، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت  
الشعري ، ولا يأتي شكل خارجي ثابت وإنما تتخذ هذه التركيبة دائماً الشكل الذي  
يرتاح له الشاعر أولاً ، والذي يتصور أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا  
له » (٨٥)

ولكن ذلك لا يني بطريفة عفوية وإنما باعادة قراءة القصيدة وجعل الكتابة صورة  
للقراءة ولا يني ذلك إلا إذا استجاب الشاعر لمشاعره العميقة ، وإلا إذا وازن بين المبني  
والمعنى موازنة دقيقة . فالسطر قد يشمل أكثر من جملة ، أو هو جملة طويلة مزركبة ،  
وهناك الجملة الشعرية الطويلة التي تشتمل على أكثر من سطر .

« فالجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر ، وإن ظلت محفظة بكل خصائصه .

فالجملة تشغل أكثر من سطر ، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر ، لكن الجملة تظل بنية موسيقية مكتملة بذاتها ، وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أهم هي القصيدة » (٨٦)

فالسطر الشعري يجب أن يكون شبه مكتمل بذاته مثل الجملة تماماً لا أن يتمزق تمزقاً مكلفاً لا يفرضه ضرورة .

ومن نماذج الشعر الحر قصيدة القدس لتزار قباني وفيها يقول (٨٧) :

بكيت حتى انتهت الدموع  
صليت حتى ذابت الشموع  
ركعت حتى ملأ الركوع  
سألت عن محمد فيك وعن يسوع  
يا القدس يا مدينة تفوح أنبياء  
يا أقصر الدروب بين الأرض والسماء  
يا القدس يا منارة الشرائع  
يا طفلة جميلة محروقة الأصابع  
حزينة عيناك يا مدينة البتول  
يا واحة ظليلة مر بها الرسول  
حزينة حجارة الشوارع  
حزينة مآذن الجوامع  
يا القدس يا جميلة تلتف بالسواد  
من يقرع الأجراس في كنيسة القيامة  
صبيحة الآحاد  
من يحمل الأكواب للأولاد ؟

في ليلة الميلاد  
يا قلنس يا مدينة الأحرار  
يا دمة كبيرة تحول في الأجنان  
من يوقف العنوان ؟  
عليك يا لؤلؤة الأديان  
من يضل السماء عن حجارة الجدران ؟  
من ينقذ الإنجيل ؟  
من ينقذ القرآن

من ينقذ المسيح من قتلوا المسيح ؟  
من ينقذ الإنسان ؟  
يا قلنس يا مدينتي  
يا قلنس يا حبيبتي  
غداً غداً .. سيزهر الليمون .

وتفرح السنايل الخضراء والزيتون .  
وتضحك العيون  
ويرجع الحماهم المهاجرة  
إلى السقوف الطاهرة  
ويرجع الأطفال يلعبون  
ويلتقي الآباء والبنون  
على رباك الزاهرة  
يا بلدي  
يا بلد السلام والزيتون .

\* \* \*

التفعيلة الأساسية هي مستعلن ، وهي تأتي بصورها المتنوعة :

متعلن ومستعلن ، وقد تنتهى بعض الأبيات بمتحركين وساكنين ، وبعض الأبيات تقترب من الترتيب صورة لاقته ، لكن الشاعر في استخدامه للسطر الشعري يبدو واعياً بحركة البناء المعنوي للقصيدة ، فلم نجد سطرًا متكلفاً أو جملة مشطورة أو غير ذلك مما يحلو لبعض الشعراء المحدثين أن يفعلوه . فالشاعر متمثل لبنية الجملة العربية العميقة ، وتتبع الأسطر من حيث الطول فترى بعض الأسطر يشتمل على تفعيلة أو تفعيلتين وبعضها يحى في ثلاث تفعيلات والبعض في أربع تفعيلات .

والشاعر مولع بالقافية ، وهي جزء من تشكيله الموسيقي وهي تأتي إما في نهاية السطر الذى يقترب من الشطر أو تأتي في نهاية السطر التالى .

وهو منذ الوهلة الأولى يستخدم القافية وقد سكن حرف الروى ليتوافق الإيقاع في بعض الفقرات ، وعلى الرغم من مسحة الحلاوة فإن روح الشطرة التقليدية يميز أكثر أسطر القصيدة بل إن الثبرة تخرج من عباءة المتنبى وأبى تمام وابن زيدون ، نبرة افتقدناها عند كثير من الشعراء المحدثين .

\* \* \*

ومن نماذج الشعر الحر قصيدة « زهرة الصبار » للشاعرة ملك عبد العزيز والى تقول فيها ٩٨ :

ندور ندور في فلكين في فلكين في فلكين

ولكنا

برغم تباعد الأفلاك نرتطم

ونلتجيم

ويشعل لحظة التوحيد

وقد باهر ضرم

توهج في فضاء الكون

أشرعة وأورقة

قصورا من جنون الوجد  
من وهج الخيال  
ومن نداء الخلق  
ينسجم  
ويصهرنا توحدنا  
ونعطي الكل  
نقتسم

\* \* \*

ولكننا تمزقنا  
قوى الأفلاك  
تجذبنا  
ويولد من تمزقنا  
شهاب ثاقب تزق  
ويسقط نيزك للأرض  
يلقحها ويخصبها  
وتنبت دوحة الصبار  
شائكة وقاسية  
تغلغل جئرها في الصخر

\* \* \*

وتشرق زهرة الصبار  
يانعة وشائعة  
تضوي في ظلام الليل  
تبرز من مهاد الشوك

تخصرها النصوص القاسيات

المرّة الحشقات

وتعلو رغم وخز الشوك

بانة وصافية

تضوى في ظلام الليل

\* \* \*

التفعيلة الأساسية هي مفاعلات ، متحركة اللام أو ساكنتها ، وقد تأتي بزيادة حرف ساكن في آخر السطر الشعري . وقد ورد السطر الأول أربعة تفعيلات ، والثاني تفعيلة واحدة ، والثالث ثلاث تفعيلات ، والرابع تفعيلة واحدة ، وقد جاء هذا السطر وكذا السطر الثاني دونما تكلف حيث لم نجد جملة انشطرت في سطرين ، فالثاني « ولكننا » جاء نوعاً من الاستدراك والرابع « ولنتحم » جاء جملة مكشّفة بنفسها معطوفة على سابقتها .

أما السطر الخامس فقد جاء في تفعيلتين ، وحرف متحرك زائد ، ثم جاءت التفعيلة الأولى من السطر التالي ناقصة هذا الحرف وكان من الأوفق أن يأتي السطران سطرًا واحدًا هكذا :

ويشعل - لحظة التوحيد - وقد باهر ضرم .

وتأتي القافية فتنجح الشاعرة من خلالها في إثراء موسيقاها وتحديد إيقاعات للأسطر .

فقد جاء « وقد » فاعلاً وجاء ما بعدها نوعاً لهذا الفاعل ومن النصف فصل الفاعل عن جملته ما دام السطر الشعري يتيح لنا ذلك ، فالسطر الشعري لم يأت ليكون بديلاً عن البيت الشعري ، وإنما لأن البيت قد يطول أو يقصر - فرضاً - عن بعض الجمل والمراكيب ، وهذه حجة دعاء الشعر الحر ، فهل نتاح الفرصة ثم لا نجسّدونها .

ومن هذا قول الشاعرة :

ولكننا نتمزقنا قوى الأفلاك  
تجذبنا

ويولد من تمزقنا

شهاب ثاقب تزق

فقد ورد السطر الأول في سطرين هكذا :

ولكننا تمزقنا

قوى الأفلاك

أما تأخير نائب الفاعل « شهاب » فيبدو مقبولا فالفعل مبني للمجهول ونائب  
الفاعل جاء بدلاً عن المفعول به ، وتأخيره لا يؤثر على البناء المعنوي للقصيدة .  
واللائق للنظر أن الشاعرة تقسم بعض الأسطر وفق التفعيلات وليس وفق البناء اللغوي  
والمعنوي ، فالسطر الذي جاء فيه الفاعل ونائب الفاعل لا يرتبط إيقاعياً بالسطر السابق  
ولهذا فإن تأخيره لا يؤثر على التعلق الإيقاعي ، فالسطر الأول ينتهي بـ « تمزقنا » وهي  
تساوي مفاعلات وحرف المد يحسن السكوت عنده وكذلك السطر الثالث ينتهي بـ  
« تمزقنا » ووزنه مفاعلات أيضاً .

وعلى الرغم من انتساب القصيدة للشعر الحر فهي أقرب إلى الشعر التقليدي فكأنما  
ولدت في ذهن الشاعرة وفق الموسيقى العربية التقليدية وإن حاولت الشاعرة إلباسها رداء  
الحداثة .

وهناك تظان من الشعر الحر يتميزان ، الأول يعتمد فيه الشاعر إلى تفتيت السطر  
الشعري بحيث يصل السطر المكتوب إلى كلمة أو كلمتين في بعض النأذج ، ونمط آخر  
يكون فيه الشعر أشبه بالعمل النثري فلا ينتهي السطر بانتهاء الجملة الشعرية ، أو بإيقاع  
خاص وهو ما يسمى بالشعر المستدير وتسمى القصيدة بالدائرية .

ومن النمط الأول قصيدة عمود جميل شلش التي يقول فيها<sup>(٨٩)</sup> :

حبيبي وهران  
ياوردة حمراء  
ياعصفورة خفية الأغاني  
عينك نجمتان

عينك يا عصفوري  
حكايًا للربيع في قريتي  
يا عصفورة تطير  
في شرقنا الكبير  
على جناح الجلد  
والثورة  
والأغاني

عينك بارقيقة المصير  
نجمتان

وثغرك المنمنم الصغير  
فلقتان  
لوزتان  
حبنا رمان

ثغرك يا حبيبي عسل  
فراشتان  
زهرتان  
وردتا جبل

ندينان .. للهوى ضمتها عناق  
عينك كوكبان أخضران



والأسلوب الذى اتبعه الشاعر فى تقسيم السطر الشعرى إلى سطور مكتوبة يشبه التقسيم فى الشعر التقليدى ، والشاعر اتبع نهجاً واضحاً خطط له وجاء التقسيم صورة للتقسيم الموسيقى والمعنوى ومع ذلك فإن هذا التقسيم قد حد من انسياب الشعر وتدفقه الموسيقى ، لكنه قام فى نفس الوقت بوظيفة معنوية وإيقاعية متميزة حيث تشد كل كلمة نوعاً من اهتمام القارئ أو المستمع .. وهذا الاهتمام لا يقل فى الشعر الذى يستخدم فيه الشاعر التقسيم عنه فى هذا النمط وإن كان يتميز عنه .

وقد نجح الشاعر فى هذا التقسيم لأنه جاء عن وعى بحركة الذهن وبطبيعة البناء اللغوى ، فالحرية التى أتاحتها الشاعر لنفسه من خلال تجريبه الشكلى ، كانت فى نفسها نظاماً وتقنية انتظمت الشعر والشاعر معاً ، فجاءت هذه الأسطر أشبه بتلك التقاسيم القديمة التى اتبعها الشاعر الجاهل ولكنها تتميز بنوع من الامتداد ، وعدم التزام الإيقاع بعدد محدد من التوقيعات .

ولو عرضنا بعض الأبيات لدالية جميل بن معمر بالأسلوب السابق لوجدنا نوعاً من التشابه والتميز فى نفس الوقت حيث تجسّد القافية لتمييز هذه الأبيات وتضبطها ضبطاً يختلف عن سابقه<sup>(٩١)</sup> :

يقول جميل :

ألا ليت

أيام الصفاء

جديداً

ودهرًا تولى

يابتين

يعود

فنغنى

كما كنا نكون

وأنتم صديق

وإذ ما تبذلبن

زهيد

وما أنس م الأشياء

لا أنس قولها ،

وقد قربت تضوى ،

أمصرَ تريدُ ؟

ولا قولها :

لولا العيون التي ترى أتيتك

فاعلرنى

فدلتك جدود

خليلي

ما أخفى

من الوجه ظاهر

فلمى

بما أخفى الغداة

شهيد .

ولو قسمنا هذه الأبيات دون وضع القافية في وضع يسمح لها بأداء نفس الدور الإيقاعي لوجدنا تميزاً بين هذه الأبيات وبين الأبيات نفسها في النمط التجريبي السابق . يقول جميل :

ألا ليت أيام الصفاء جديداً ، ودهرا تولى

يا بئس يعود فتفى كما كنا

نكون

وأنتم صديق

وإذ ما تبذلبن

زهيد ،

وما أنس من الأشياء لا أنس قولها  
وقد قربت تصوى

أمصر تريد ؟ ، ولا قولها

لولا العيون

التي ترى أثبتك

فاعذرني .. فذلك جدد ..

فالذي لاشك فيه أن أسلوب الكتابة وأسلوب الإلقاء لها أثر واضح في إيقاع الشعر ، وهذا أساس مهم من الأسس التي تميز عملية الإبداع عند الشاعر ، فالإطار الموسيقي لا يفصل فيه التوقيع عن التشكيل .

وقد قدمنا هذا العرض تمهيداً لذلك الشكل الفني الذي يعرض الشعراء قصائدهم المدروسة من خلاله حيث لا ينتهي السطر الشعري كتابة بنهاية الجملة الشعرية ، فلا تشمل الجملة الشعرية سطراً فقط ، ولا يتم الشاعر بتقسيم قصيدته تقسيماً يتفق وإيقاع القافية التي يستعملها ، وإنما يعرض قصيدته بأسلوب قريب من النثر الفني غير عاني بالقافية أو نظام السطر أو الجملة وتسمى القصيدة حيثئذ بالدائرية أو المستديرة .

يقول البياني في قصيدته « سيمفونية البعد الخامس الأولى » (٩١) :

( ما بين ليلى الحطب البيضاء وفار خرائب هذا الفجر )

( الدامي ، تتوقف أحياناً مركبة حاملة جثاً وطيوراً ميتة )

( تنزل منها سيدة في عمر الوردية ، تمضي في جوف الليل )

( إلى غابات البحر الأسود ، يتبعها ويتوجها نجم أسطوري )

( أخضر ، ويحاول أن تتوقف ثانية ، لكن الريح تناديه في )

( جوف الغابات ، فتضي تاركة فوق مدار الأرض القطبي )

( المدن ، الحانات ، قواميس الشعراء العشاق ، وعائلة )

( للمركبة - السيدة المجهولة - لكن اتبعها ولحاول أن )

( أتبقيها في خوف الطفل وذعر الملاح بعيد غياب النجم )

( القطبي على أطراف الأفيانوس المهتاج ، ولكنى أسقط تحت )  
( ضباب الأشجار ، وللمح بين أصابع كفى في الأفق )  
( رحيل المركبة - السيدة المجهولة ، نقطة ضوء أسود في )  
( قاع إناء الأفلاك السيارة ، تحبى وتحب لتبقى فيها نار لا )  
( تحبى في القاع ) .

فالشاعر ينطلق في قصيدة دون التزام بشيء يميز ما يقوله عن النثر غير الإيقاع الذى ينتظم الأبيات حيث تتكرر ( فعلن ) أو ( فعلن ) ، إلى جانب تلك الصياغة الشعرية المتميزة التى تقترب من أسلوب القصة .

ولكن الشاعر قد يستخدم الشكلين في قصيدة واحدة فنجد جزءاً منها يأتى مرسلًا وجزءاً آخر يأتى مقسماً إلى أسطر شعرية يحكمها إيقاع القافية ، ومن ذلك قصيدة اليبانى « المراء » التى يقول فيها (٩٦) :

يعوى في داخلة ذئب ، مفجوعاً بأفول النجم القطبى  
وموت الفجر على أرضقة للندن الأرضية ، يطلن عينيه  
الضوء الخافى في نافذة ، يسمع وقع خطاها راحلة ، تذرو  
الريح كرات الثلج النارية في عرى الشارع ، ها أنت وحيد  
مملوء بالفرة في هذا العالم ، تخرج ليلاً من باب الفجر  
لتبحث عنم في النوم رأيت ، تحاول أن تجاز الأفق وحيداً ،  
بكوايس نهار مات. تعود ، تبدأ من حيث بدأت ، لترفع  
هذى الصخرة نحو القمة ، في كل صباح تشق نفسك ،  
لكن العناء بنار الشعر تعود لتتغص عنك رماد الأشياء ،  
فحك يبق الكثر المرصود ، وتبقى أنت بشوق ملتهب ،  
متظلاً ، مسكوناً بالفرة ، تتزف منك الكلمات ، أميراً ،  
للمنى ، يقتصب العالم بالكلمات .

- ٢ -

تتفوق طعم الفتح وحيداً ، تجتاز الأفق بنار الشعر الزرقاء  
تنغمس روح الأجداد  
تعبيراً نيراً بعد البحر وعمراً بعد الصحراء  
سيفك : ومض البق ، ونعيمك : الغابات العذراء

- ٣ -

ما بين الرهبة والرغبة  
ترحل نحو الدخان ، مسكوناً بالفرية

- ٤ -

العالم منفي في داخل منفي والناس رهائن  
يتصب بعض منهم للبعض كائن  
في هذا الشبر من الأرض وفي ذاك الصقع الشاسع

- ٥ -

ما بين الواقع والأسطورة  
يتحدى الإنسان مصيره

- ٦ -

ما سيكون هو الكائن

- ٧ -

يظعن عينيه الضوء الخالي تحت الأعمدة الحمراء ،  
يقول لها  
« جِيفِي » فتجيب بجزن « سأحبك حتى آخر يوم من عمري »  
لكن الصحراء

ترحف نحو الأعمدة الحمراء  
فتنظيها ، وتغطي صيحات الريح المجنونة تحت الأقفاص

-A-

ما بين استغلال الإنسان  
لأخيه الإنسان  
وحريق الكليات  
تولد في رحم الأرض الثورات

\* \* \*

فالشاعر يسترسل في الفقرة الأولى ، ولا يتقيد بنظام السطر الشعري الذي اتبعه كثير  
من الشعراء المحدثين .

وعلى الرغم من هذه الوحدة التي فرضها الشاعر على الفقرة فإن الوحدة المعنوية في  
الأسطر الأولى أضعف منها في الأسطر الأخيرة من نفس الفقرة .

ثم تأتى الفقرة الثانية فينبج الشاعر نظام السطر الشعري لكنه يقدم السطر الأول  
مرسلاً وكان يمكن أن يقسمه وفق البناء اللغوي فيكون :

تذوق طعم الفتح وحيداً  
تجتاز الأفق بنار الشعر الزرقاء

والشاعر يستخدم القافية في هذه المقطوعة ، وفي المقطوعات التي جاءت بعدها ،  
وقد ساعدت القافية على التماسك العضوي للمقطوعات ، وهو تماسك لا يوجد نظيره  
في الفقرة الأولى ، وهي قافية طبيعية لا تكلف فيها ، تتسق مع البناء اللغوي والمعنوي  
والإيقاعي لكل فقرة .

والنمط الذي استخلمه الشاعر في قصائده الدائرية يتفق مع موسيقى الشعر  
القصصي والمسرحي أكثر من الشعر الغنائي ، لأن الدراما في الشعر الغنائي ، لا تتحقق  
بنفس الوسائل التي يستخدماها الشاعر الدرامي ، فالدراما في الشعر الغنائي هي دراما

شعرية أساساً ، وهي تتحقق متوازية مع الوسائل الغنائية من تقسيم ووزن وقافية .  
فشكل السطر الشعري جزء من موسيقاه ، وله علاقة وثيقة بالمحتوى وبروح الإبداع  
الشعري بمعنى أن الإطار الذي يسيطر على الشاعر ويطوِّعه الشاعر بعد ذلك لتجربته  
ليس نمطاً انسيابياً وإنما هو نمط متأطر وهذا هو الذي يجعل لكل تجربة إيقاعاً متميزاً .

وعلى الرغم من قناعتنا بأن كل تشكيل له خصوصية ، فإننا نرى أن الأوفق للشاعر  
أن يستخدم السطر الشعري الذي يرتبط بغيره بنائياً وإيقاعياً ، سواء أطال هذا السطر أم  
قصر ، لكنه لا يجب في تقديرى أن يزيد عن سطرين مكوّنين ، ويجب أن يرتبط هذا  
السطر بغيره أيضاً من خلال إيقاع القافية . وقد تكون هذه القافية ذات روى واحد وقد  
تشارك مع غيرها في الوزن الصرف فتكون قافية إيقاعية فقط .

ومن النماذج التي وُفِّقَ فيها الشاعر في إحداث التوازن بين السطر الشعري والبناء  
اللغوي قصيدة « غزلية » للشاعر أحمد سويلم والتي يقول فيها<sup>(٩٣)</sup> :

يتباعد وجهك خلف الأسلاك الشائكة .. وخلف الجدران  
يتعقبني الحراس - أسائل عن نظرائي .. عن خطواتي -  
ما بعد الأسوار -

لا أقرأ شيئاً .. لا أكتب .. لا أنم ..  
أنهض منكسراً .. أسمع ... أسمع ... تلطم آذاني لأحذية  
العسس العمياء ..

تنفجر منها أحزاني .. تدهمني .. تلقيني درويشاً  
في ليلة صمت ..

أنقع بين سراب الليل تراتيلي ... أنجمد في دمي  
أبخر أتصاعد

أوهده .. أنماطر ملحا

أتمدد جثثاً جائعة . وموائد خالية وحكايا .

ثم يقول في نفس القصيدة<sup>(٩٤)</sup> :

انقاطر من بين أصابعك الملتصقة  
أحلاما مسكرى بالحب ... وجرحا لا يهدأ .  
مدنا مغلقة - لا تفتح  
تعرفها الخطوات .. تهز مدائننا .. تملو نار حرائقها -  
لكن لا تفتح -  
يومي مختلف عن أيامي الأخرى -  
تقذف طرقات الصيد إلى عربات القتل ..  
أسمع أبواق الفرسان .. أفر .. تطاردني الأبواق ...  
أفر ..

#### تلاحقني العربات

تنهش رثى .. أكدَّ خرجٌ مهزوماً خلف العجلات .  
أثبث بالخضرة في الصحراء ...  
وجهى معصوب العينين .. ويومي مختلف مختلف  
معصوب العينين

#### \* \* \*

التفعيلتان التي تتكررن بصفة أساسية في هذه الأبيات هي (فَعِلْنُ //ه) وفَعِلْنُ  
(ه/ه) أى أن موسيقى الوزن عبارة عن تتابع ثلاثة متحركات يليها ساكن أو تتابع  
الأسباب متحرك فساكن وقد يلي فَعِلْنُ سبب خفيف فتصبح فعالتن وقد يلي فَعِلْنُ  
سبب خفيف فتصبح فالائن وقد يبدأ السطر الشرعى بسبب خفيف ثم يليه ثلاثة  
متحركات فساكن فتصبح حيثئذ فاعلتن وقد ينتهى السطر السابق بفعالتن وتشكل  
التفعيلتان معاً : فعِلن فعِلن .

ويستخدم الشاعر التفعيلان وكأنى به يعطى قارئه فرصة أن يلتقط أنفاسه في أثناء  
قراءة هذه الأبيات ذات الحركة السريعة .

وقد وفق الشاعر في تحقيق إيقاع متميز لقصيدته كما نجح في تقسيمه للسطور .



فإذا تأملنا أسلوب الشاعر في تنسيقه لسطور قصيدته نجد أنه قد وفق إلى حد بعيد .  
كما نجد أنه استطاع أن يوائم بين الإطار الجديد وفلسفة هذا الإطار ، فالسطر  
الشعري لا يزيد عنده عن سطرين ، والسطر التالى يأتى طبيعياً نتيجة لضيق السطر  
المكتوب فى أغلب الأحيان ولهذا فإن القارئ يعى وهو يقرأ أن هذين السطرين المكتوبين  
هما سطر واحد وجملة واحدة مترابكة . ومن ذلك قول الشاعر :

أنهض منكسراً .. أسمع .. أسمع .. تلطم آذاني أحذية العس العمياء ..  
تنفجر منها أحزاني .. تدهمني .. تلقيني درويشاً - فى ليلة صمت ...

فالشاعر قد استغنى بالإيقاع الداخلى عن تفتيت السطر الشعري من ناحية ، ومن  
ناحية أخرى قد جعل نهاية البنية اللغوية المكثفة بذاتها ، هى الضابط للسطر الشعري  
وهذا النهج هو الذى أرى أن يتبعه الشاعر الحديث فى كتابته للشعر الحر ، لأنه سيجعل  
البناء اللغوى بما يحمله من محتوى هو العامل الأساسى فى تنسيق الشاعر لجمله الشعرية  
التي قد تحتوى على سطر أو أكثر وكان يمكن للشاعر أن يكتب هاتين الجملتين على النحو  
التالى :

أنهض منكسراً

أسمع

أسمع

تلطم آذاني أحذية العس العمياء

تنفجر منها أحزاني

تدهمني

تلقيني درويشاً -

فى ليلة صمت .

ولكن الشاعر استخدم الإيقاع ، والتقسيم بالنقطتين ، والقافية الداخلية ، وهى  
تقنيات أغنت عن تفتيت السطر لتحلث تلك الحركة التى أراد الشاعر أن يمثلها صوتياً  
وهى حركة غاية فى الدقة والنفاذ ، حيث تتوازى فيها السرعة مع البطء توازياً عجيباً .

وقد استغنى الشاعر بالقافية الداخلية عن القافية ، ونجح من خلال تلك القافية الداخلية في إحداث الترابط الذى تحققه القافية .

فإذا ما تأملنا البناء الصوتي للقصيدة نجد أن الشاعر يستخدم التكرار الصوتي بصفة ظاهرة ، فنجد الفتحة الطويلة الناشئة عن المد بالألف وكذا الهزمة ثم التاء وكأنه بتكراره لتلك الحروف والحركات يمثل صوتياً لذلك الألم الذى ينتظم بحريته .

\* \* \*

ومن ذلك النمط الذى قدم الشاعر من خلاله قصيدته في صورة جمل شعرية ما قاله الشاعر من قصيدة « مقتل صعلوك » والى يقول فيها (٩٥) :

لا مفر ...

انتظارى طال .. الشتاء يلف المعاطف .. ينقر صمت  
الرؤس

لا مفر .. صديق من ألف عام يزاحمنى خطواتى ...  
يقاسمنى الليل والشعر والأوسمة ...

ويظل يسامرنى .. ويغيب .. يقاتل .. يسلب .. يقبل  
تختلط الكلمات لديه وتختلط الأزمنة

\* \* \*

ففي هذه الأسطر نرى نفس التقنية التى اتبعها الشاعر في قصيدته السابقة ، والشاعر بارع في استخدام الأفعال التى يستحضر بها الحدث بين يدي القارئ ، والذى يهمنى بالنسبة لدراستنا لموسيقى الشعر هو تلك الإيقاعات المتوافقة التى تأتى من تكراره لصيغ الفعل المضارع . فالأفعال تطرد على هذا النحو :

يلف .. ينقر .. يزاحمنى .. يقاسمنى .. يسامرنى .. يغيب .. يقاتل ..  
يسلب .. يقبل .. تختلط .. تختلط .

وحشد هذه الصيغ للمضارع يبدو وكأنه ضرب من التشويق الصوتي واللغوي ، وهو نوع من التقنيات التى ولع بها الشاعر أحمد سويلم .

ونلاحظ أن السطر الأول جاء في صورة تفعيلة واحدة مكثفة بثانها من ناحية ومطلقاً لما يأتي بعدها من ناحية أخرى .

ثم جاء السطر الثاني والثالث في جملة شعرية واحدة من ثمانى تفعيلات ثم جاء كل سطر من الأسطر الباقية مكثفياً بنفسه من ناحية ومتصلاً بغيره من ناحية أخرى . وبعد .. فإنَّ حركة الشعر الحر شهادة للغة العربية لا عليها ، فاللغة التي تُسَعَفُ الشاعر الذى يكتب الشعر العمودى بكل فنونه وبحوره ، سواء القصائد التي تتحد فيها الثقافية أو التي تتنوع فيها ، واللغة التي تستجيب لتقنيات الشعر الحر بكل تجاربه الشكلية والموضوعية ، هذه اللغة يصلق عليها وصف بعض النقاد بأنها لغة الشعر ، أو بأنها اللغة الشاعرة .

وحركة الشعر الحر ليست خطراً على اللغة العربية ، وليست خطراً على الشعر العربي كما يعتقد بعض النقاد ، بل هي حركة فيها إغناء وإثراء للغة والشعر على السواء . وإذا كنا قد تناولنا في دراستنا لحركة الشعر الحر ما يمكن أن نسميه مدرسة الرواد وتلاميذ مدرسة المهجر والمدرسة الغربية في الشعر ، فإنَّ هناك مدرسة جديدة للشعر الحر بدأت تظهر من بين طلاب الجامعات أو الذين أتموا دراساتهم الجامعية حديثاً ، ومن بين جيلهم .

هذه المدرسة الجديدة للشعر الحر ، لها تقنياتها للتميزة ، وأساليبها الخاصة ولها نهجها المتفرد في تشكيل الصورة الشعرية ، والتراكيب اللغوية ، وتشكيل القصيدة .

وتمثل هذه المدرسة تطور طبيعياً لمدرسة الشعر الحر الأولى ، والذين يتمنون إليها هم أنباغ لرواد تلك المدرسة ، لكنهم جمعوا إلى جانب ذلك روح عصرهم وما فيه من حركة وسرعة واتصال عالمي أثراه وعمقه الانتشار الرهيب للإذاعة المرئية والسموعة والانتشار الكبير للجامعات على مستوى العالم العربي وعلى مستوى مصر العربية .

هذه المدرسة الجديدة لم تزل في طور الظهور ، وسوف تتمخض عن نتائج مهمة في تاريخ الشعر العربي . وقد تتمكن في طبعات قادمة لهذا الكتاب أن نضيف عنها فصلاً جديداً .

#### رابعاً : دراسة في الإطار الموسيقي لديوان شاعر معاصر

الديوان الذى نتناوله هو ديوان « لغة من دم العاشقين » للشاعر فاروق شوشه (٩٦) .

وهذه دراسة للإطار الموسيقي لقصائده من الشعر العمودى والحر ، نقسّمها بقصد الكشف عن خصائص الشعر الحر والعمودى من خلال قصائد معاصرة ، ولزى نماذج من النوعين عند شاعر واحد ، وإلى أى حد يستطيع الإطار الشعرى العمودى أن يعبر عن تجارب العصر وأن يقوم إلى جوار الشعر الحرّ فى مواجهة دعاوى الحداثة والثورة على الشكل .

إن الشعر العمودى - فى ظاهر الأمر - يبدو وكأنه يعطى الاهتمام الأكبر لعناصر التشكيل الفنى ، ويأتى المضمون تابعاً للشكل بينما يبدو الشعر الحر وكأنه يعطى المضمون الاهتمام الأكبر .

وقد ينسب البعض للشعر العمودى الفضل من هذا المطلق وقد ينسب للشعر الحر من المطلق نفسه .

ولنحى نرى أن الشعر الجيد تكاد فيه المسافة بين الشكل والمضمون - أن تتعدى أو هى تتضاءل بصورة كبيرة لافتة للنظر . ويبدو لى أن القصيدة التى يتعلم فيها البعد بين الشكل والمضمون ، والتى تبلغ مستوى ناضجاً من التشكيل لا تكون إلا فى إطار الشعر العمودى بصورة من صورة المختلفة ، أو فى إطار الشعر الحر الذى يتمثل فيه الشاعر روح الشعر العمودى .

فالشعر الحر عندما يصل إلى الشكل الناضج الذى لا يطفى عليه المضمون إنما يصل إلى صورة من صور الشعر العمودى حيث يصبح الموضوع شعراً والشعر موضوعاً .

وإذا كانت بعض قصائد الشعر العمودى يمكن أن نخرجها من إطار الشعر الجيد لأن الشكل يطفى على المضمون ، فإن كثيراً من قصائد الشعر الحر يمكن إخراجها من دائرة الشعر لطغيان المضمون على الشكل أو الموضوع على الشعر .

فالشعر قد يكون جيداً وهو حرّ أو عمودى ، وقد يكون رديئاً وهو حرّ أو عمودى ،

ولكنه لا يبلغ مستوى النضج الفني إلا حين يكون عمودياً ، أو حين يتم له الشكل للتميز ، الذى يميزه عن النثر فيقترب من الإطار العمودى .

وفى ديوان « لغة من دم العاشقين » بعض من قصائد الشعر الحر وبعض قصائد من الشعر العمودى ، وهى على قلتها .. قد بلغت غاية الجودة من حيث التشكيل الشعرى والمحتوى الشعرى ، وهى تثبت أن الشعر العمودى قادر على التعبير عن قضايا الإنسان المعاصر ، وعن عالمه الداخلى والخارجى تعبيراً فذاً فريداً ، وعلى تشكيل تجربة الإنسان المعاصر تشكيلاً فنياً تتوازن فيه عناصر الشكل والمضمون .

إن هذه القصائد العمودية وشبه العمودية تمثل فى الديوان للنضج الفني ، فإذا كانت بعض قصائد الشعر الحر قد بلغت مستوى من الجودة لافتاً للنظر ، فإن قصائد الشعر العمودى تفردت بمستوى من النضج الفني لم يرقَ إليه غيرها من قصائد الشعر الحر على جودتها .

وسوف نبدأ بعرض جزء من قصيدة « الحب قرار » وهى من قصائد الشعر الحر ، يقول فيها الشاعر<sup>(٩٧)</sup> :

أجتاز وجوه الناس ، زحام الناس ، إليش ، وأصلم  
أخطو ، ألتحس درياً  
يمتد ، يياصلى ويقربنى  
ألتلمس فيه مكاناً وزماناً  
ماوى  
نتلاصق فيه ونقتسم  
أقرب ما كنت ،  
وأبعد ما جازفت ،  
يظل الحب أنوه به وحلى  
وينوه به جلدى

وندالى محض صدى  
لا يمك شيئا منك ، ويفلتنى  
فلمن أنجته ؟  
مدارنى نجوها الشمس  
ينطفئ على أبواب مشارفها النجم  
يتراكم فيما الليل الجلب  
وخطاى تسوخ ،

ولكنى  
أجتاز وجوه الناس - زحام الناس ، إليك ، وأصطدم  
وشعاع منك ،  
الاحقه وأطارده  
أنسى أنى شارفت تحوم الرعب ،  
وأقتحم  
فيضى القلب  
يملؤنى زهو ،  
يملؤنى أنى حيوانا منهم

تلتقى روح الشعر الحر والشعر العمودى فى هذا المقطع ، فمن حيث الحر نجد أنه قائم على التفعيلة الواحدة ، « فعلن » ساكنة العين ومتحركتها ، كما نجد أنه قائم على نظام السطر الشعرى الذى يختلف فى عدد التفعيلات ، فمن تفعيلة واحدة ، إلى اثنتين إلى ثمانى تفعيلات ، فضلاً عن أن بعض الأبيات ينتهى بمتحرك ويبدأ السطر التالى بمتحركين .

وبعض التفعيلات جاءت بزيادة مسبب خفيف « فعلاتن » وقد تتوالى المتحركات كما فى قوله « ينطفئ على باب مشارفها النجم » حيث بدأ السطر بمتحرك وساكن ثم بخمسة متحركات وساكن ثم بخمسة متحركات ، وهذا لا يكون إلا فى الشعر الحر

غالباً . وإذا تأملنا قوله :

فلمن أنجيه ؟

مداراني تجفوها الشمس

نجد أن السطر الثاني بدأ بمتحركين ولو بدأ بالواو لزادت حركة يمكن أن تحدث كسراً في الإيقاع حيث إن القارئ لا يشيع حركة الهاء في ( أنجيه ) ولهذا استغنى الشاعر عن واو الحال مع أنها ضرورية للمعنى ، ولكن حذفها لم يترتب عليه غموض في المعنى أو بعد عن الفصاحة .

فإذا بحثنا عن روح الشعر العمودي في هذا المقطع فإننا نراها في تلك القوافي الخمس : وأصطلم ، ونقتسم ، وأصطلم ، واقتحم ، منهم .

والقوافي من المتدارك « تنهى بثلاثة متحركات فساكن » وهي تتناسب مع تفعيلة المتدارك « فَعِلْـنَ » وهي قوافي فيها ظل من روح المتنبي ، كما أن فيها تمثيلاً للمعنى حيث تشعر بتوافق بين الحركات المتوالية فيها وبين ما يعكسه المضمون من حيرة وقلق وت تردد .

ولاشك أن بعض الأسطر كان يمكن ضمها دون مانع أو ضرورة لفصل كما في قوله :

وشعاع منك ،

ألاحقه وأطارده ،

أنسى ألى شارفت نجوم الرعب

وأقتحم

فيضي القلب

يلتؤني زهو

يلتؤني أني بهوانا منهم

فهذه الأسطر يمكن أن ترد على هذا النحر :

وشعاع منك ، ألاحقه ، وأطارده ،

أنسى أنى شارفت غيوم الرعب ، وأقتحم .

فيضئ القلب .. يملؤنى زهو ،

يملؤنى أنى بهواتا منهم

فالشاعر لا يريد أن يستخدم عاطفاً قبل « يملؤنى زهو » ويريد أن يسكن الباء في « قلب » . ولهذا جاء به « يملؤنى زهو » في سطر مستقل وهذا يطرح علينا قضايا جديدة تتصل بضرورات الشعر الحر حيث يفرض إيقاع الشعر أو الوزن على الشاعر أن يقسم السطر ، لأن وضع الكلام في سطر واحد قد لا يستقيم والبناء اللغوى في اعتبار الشاعر :

وهذا ما نراه في قول الشاعر :

أُتلمس فيه مكاناً وزماناً

مأوى ،

فالشاعر لا يريد وضع مأوى في نفس السطر بلا رابط لأن المأوى هنا لا يصبح أن تكون معطوفة على « مكاناً وزماناً » وإنما هى بدل منها معاً ، وهذا لا يمثل خاصية يضيفها للشعر الحر ، حيث يشارك تقسيم الكلام إلى سطور في التمثيل للمعنى ، وربما ظن البعض أننا لو وضعنا مأوى في نفس السطر لم تكن بنفس المعنى وأنها هنا فقط يمكن أن تكون بمعنى :

أُتلمس مأوى ، أو بمعنى « اللذين هما مأوى تتلاصق فيه » ، فهذا ليس قاصراً على الشعر الحر ، فمن الممكن وضعها في أول الشطر الثانى ليبت في إطار قصيدة من الشعر العمودى وتحقق نفس الدلالة كما أنه من الممكن أن تأتى في نفس السطر ، أو البيت دون وصل .

فيكون السطر الشعرى :

أُتلمس فيه زماناً ومكاناً ، مأوى تتلاصق فيه وتقتسم .

أما مجاء نتيجة ضرورة الوزن من تقسيم السطر إلى سطرين ، فما يبدو ،



فقد اشرنا إليه وهو قول الشاعر :

فلمن أنجحه ؟

مداراتي نجفوها الشمس .

حيث لا يستقيم الوزن مع الواو الذي يستلزم وضعها قبل مداراتي لو أنها جاءت في نفس السطر وهي ضرورة يمكن تجاوزها أيضاً .

وهذا جزء من قصيدته « الليل والمشائق » يقول فيه (١٨) :

وكيف تنام !

وكفك فوق الزناد ،

ورأسك مشعل بالحريق

تشعب سيل الفصائل

وحان شتات القبائل

فكل بوادٍ

وكل ينادى

وكل لغايته في طريق

فكيف الأكف الشتية تهتز كفاً

وكيف الصفوف البديدة ترتج صفا

وكيف تنام .

وأنت الرفيق تحاذر خطو الطريق

وهمّس الشقيق

وحارسك المرمجي .. لا يفيق

وما عدت تدرى

وسيل الرصاص بكل اتجاه

أياتيك من خائن .. أو صديق

وكيف تنام

وكل الموموم وساد  
وكل الحشايا سهاد .  
وكفك فوق الزناد  
مصوبة وحدها للمضيق

\* \* \*

يظل الطغاة طغاة  
لأننا نطيل لهم في الحياة  
ونلحق أقدامهم بالجباة  
وندعو لهم في الصلاة  
وحين يدري النير  
نطير خفاقاً  
ونعدو ارتجافاً  
ونصبح نحن الضحايا .. ونحن الجناة !  
يظل الطغاة طغاة ،  
ولحسب أن الزمان الولود عقيم  
وأن البلاء مقيم  
وأنا صغار ، ..  
تضعضنا قسوة التجربة  
فتصجوننا - حين نغزو - الزلازل  
وتوقفنا دمدعات القنابل  
مصوبة في المصيم  
فيسقط وجه الظلام الدميم

\* \* \*

التفعية الأساسية : فعلان ، التي تأتي فعول ، وفعل .

والسطر الشعري قد ينتهي بفعولن أو فعول متحركة اللام أو ساكنة اللام . وكل الأسطر تبدأ بمتحركين وساكن .

ولهذا لا يوجد تدوير في هذا الجزء شكلياً أما من حيث روح التقارب فإنه يستوجب وصل المتحرك الذي تنتهي به فعول بالمتحركين الذين تبدأ بهما التفعيلة التي تليها .

والشاعر يستخدم القافية دون التزام .

وهناك قوافٍ ثانوية وأخرى رئيسية على هذا النحو وفق نهايات السطور :

تنام - الزناد بالحريق

الفصائل ، القبائل ، بوادي ، ينادى طريق

كفاً ، صفاً ، تنام ، الرقيق

الشقيق

يضيق

تدري ، التجاه - صديق

تنام ، وساد ، سهاد ، الزناد للمضيق

\* \* \*

طفاة ، الحياة ، الحياة ، الصلاة

النغير ، خظافاً ، ارجحافاً الجناة

طفاة

عقيم

مقيم

صفار .. التجربة - الزلازل القنابل ، الصمم

الدميم

فنهايات القوافي الأساسية .. يق ، اه ، يم

وكل قافية تنظم في إطارها قوافي أخرى تحدث إيقاعاً ينظم التجربة والشكل ويخلصها من الثرية والتلقائية .

والأسطر يمكن وصل بعضها وإن كان وضعها الذي قلمها به الشاعر يمثل نوعاً من التقسيم الداخلى للأسطر أو الجمل الشعرية .

وفصل بعض الجمل وتقسيمها إلى أكثر من سطر يمكن هنا أن يمثل نوعاً من خصوصية المعنى ، فعندما يقول الشاعر : ونحسب أن الزمان

الولود عقيم

وأن البلاء مقيم

وأنا صفار

تضعضنا قسوة التجربة

نجد أن « جملة » تضعضنا قسوة التجربة .

في وضعها الذي وردت به في سطر مستقل يمكن أن تكون صفة لصغار ويمكن أن تكون خبراً لـ « أن » المحذوفة مع اسمها .

تفسرها الجملة السابقة ويكون المعنى « وأنا تضعضنا قسوة التجربة » وهنا يكون المعنى أشد دلالة على مقتضى الحال . وأشد خصوصية وتراكباً مع معطيات التجربة القرية والبعيدة .

وفي الجملة نوع من التمثيل الصوقي للمعنى ، فالفعل تضعض يمثل معنوياً للحلث ، ولما أصابهم من هلم بسبب قسوة التجربة .

ولو بحثنا عن تلك الظواهر التي تتصل بالتناسب بين المعنى والوزن لوجدنا شواهد لها في هذا الديوان .

فمن الاستدارة نجد قوله (٩٩) :

أنا حين تشابكت الأيدي

وتشابكت الأيام

تداخلت الرؤيا ..  
نَهْراً يصجر بالخصب  
فالجملة تبدأ من أول السطر الأول وتنتهى بالسطر الأخير. وقوله (١٠٠) :  
فلاذا نخشى يوماً  
أن تذبل هذى الأوراق  
وقوله (١٠١) :  
نجيين فجأة  
تغيين فجأة  
وقبل الهجى المفاجئ  
وبعد الرحيل المناوئ  
تظلمن في القلب توقفاً إلى ظل هدأة  
فالجملة تبدأ من قوله : وقبل الهجى ، وتنتهى بالسطر الأخير .  
ومن تلك الجاذج قوله :  
مضى يا أنيس الزمان الجميل ،  
الزمان البخيل ،  
الزمان الذى فى الحنايا .. تعود  
مضى ، من جديد ، يراوغنا ظلك المستطيل ،  
فجملة الاستفهام تبدأ من السطر الأول حتى آخر السطر الثالث وترتبط ارتباطاً  
وثيقاً بالاستفهام فى السطر الرابع .  
ولو تأملنا ظواهر التكرار الصوتى فى هذا الديوان لوجدنا كثيراً من أنماط التكرار .  
فهناك تكرار للكلمة فى أول السطر وكثيراً ما تكون هذه الكلمة أداة استفهام أو  
حرفاً أو فعلاً أو صيغة من الصيغ ، وقد يأتى التكرار فى حشو السطر بصور مختلفة ،  
ومن نماذج التكرار (١٠٢) :

أحبك  
كيف اصطخباب الرياح  
وكيف اعتناق الصباح  
وكيف اشتباك الرماح  
وكيف اغتلاص القلوب  
على ومضة من ثنايا الشرر  
وكيف اندفاع الفريق  
بطل على حافة الموج  
يرفع رأساً  
ويتهار نفساً  
ويثوى على صخرة في شعاب المضيق  
تلاطمها دملعات الرياح

\* \* \*

أحبك ضاقت بساكنها الكلمات  
فلم يعد البيت مأوى  
ولا الحلم ظلاً  
ولا الزمن المحتوتنا مساحة  
ولا الوعد متكاً للحنان  
وقد جاء عصر الشتات  
فهل تسعف الذكريات  
وحيلين  
يتقل رأسيهما الأسن المستعاد ؟  
وهل تسعف الصبوات ،  
نداءاتنا

فالتكرار يعطد على هذا النحو :

٢ : ٤ كيف + افتعال + فعال

٥ كيف + افتعال + فعول

٧ كيف + افتعال + فعيل

٨ يفعل

٩ يفعل + فعلاً

١٠ يفعل + فعلاً

١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، تكرار « ولا »

٢٠ ، ٢٣ تكرار « وهل »

هذا فضلاً عن تكرار التاء والحاء ، والقاف والفاء والياء ، والسين بالتناوب ثم تكرار النون والتونين والمد بالألف ، بحيث تبدو الأسطر نمطاً من التمثيل الصوتي للمعنى ، ونجسيدا للأحاسيس .

والشاعر يستخدم الأفعال استخداماً واعياً ذكياً يستحضر بها الحدث بين يدي القارئ ، محدثاً في نفس الوقت إيقاعاً صوتياً ظاهراً من تكرار الصوت والصيغة وإيقاعاً خفياً ، من حركة يثها في نفس قارئه . فالمعاني في تفاعلها وحركتها تحرك - معنوياً - القارئ بحيث تبدو الحركات الظاهرة والخفية وكأنها متداخلة ومتوازية بصورة تشبه التشكيل السيمفوني ، ومن ذلك قوله في قصيدته « بيت فوق شجرة » (١٠٣) :

كانت شجراً ، ينمو في ، وأثبت فيه

تلتف الأغصان بروحي ،

ويورق عمر ،

يسقط ظل ،

تمشب أرض كانت عطشى ،

كانت تقلقنا للتيه

هذا العمر المجدول نما

ينضجنا لفتح الشمس  
 وتضفرنا سنوات القمح ،  
 ويترعنا نبع السقيا  
 ننشكل عبر جنود مغلقة ،  
 نطلع في ساق واحدة ،  
 نتفاح من أكام الزهر .  
 هُزى جذعاً  
 إلى أساقط  
 إنا نساقط رطباً وعناقيد  
 مبلى غصنا  
 - إنا حين تشابكت الأيدي ،  
 - وتشابكت الأيام ،  
 تداخلت الرؤيا ...  
 - نهراً يتجبر بالخصب  
 وشمساً تسطع فوق حقول القمح  
 ودروباً تغشى ، لساالك تغشى ، لدى يمد .  
 ومدائن تعلو ..  
 لا يسلطها إلا المختومون بوشم الحب  
 كانت شجراً ينمو في وأنيث فيه  
 لا نعرف من منا الغصن ؟  
 ومن منا الشجرة ؟  
 تقطعنا ، لو تقصف غصناً  
 تترعنا ، لو تقطع جذعاً ،  
 تشرتنا  
 لو ترشف قطرة طلّ ذابت فوق جبين الشجرة



فلماذا نخشى يوماً  
أن تبدل . هذى الأوراق ؟  
وأن ينكسر العنصر  
وأن يرثىم الظل - وينأى .  
والشجرة فينا ما زالت  
الشجرة فينا مزدهرة .

هذى خطواتى الأولى ، تمرق فى العنبر ، وتوشك أن  
تتمثر ، أسقط ، ثم أعاد ، وجهى لا يفصح عن هدف ،  
ويدأى معلقتان بفصن ، آه ، مقلتان بوعد ، يفلت  
منى ، لا ضمير ، تشبثت بآخر ، عاودت الخطو ، العنبر  
يلاحقنى ، العنبر وجوه ويوت وسرايب ووحشة ليل  
متكئة ..

\* \* \*

فالأفعال تطرد على هذا النحو :

ينمو ، أنبت ، تلتف ، يفرح ، يورق ، يسقط ، تعشب ، تقلف ، ينضمجنا ،  
تضفرنا ، تتزعنا ، نشكل ، نطلع ، نضاح ، هزى ، أساقط ، نساقط ، ميل ،  
تشابكت ، تشابكت ، تداخلت ، يتجبر ، تسطم ، تقضى ، تقضى ، يمتد ، تعلو ،  
يدخلها ، ينمو ، نعرف ، تقطعنا ، تقصف ، تتزعنا ، تقطع ، تشرينا ، ترشف ،  
ذابت ، تخشى ، تبدل ، ينكسر ، نرجل ، ينأى .. تمرق ، توشك ، تتمثر ، أسقط ،  
أعاد ، يفصح ، يفلت ، تشبثت ، عاودت ، يلاحقنى .

فهذا الحشد من الأفعال يستحضر الحدث بين يدي القارئ ، ويخلص البناء  
الشعري من الثبات ، ويجعله قريباً من البناء الدرامى ، حيث الحركة فى الزمان .  
فالشاعر يستخدم صيغاً متنوعة للفعل ، وكل صيغة لها دلالتها ، ويستخدم الفعل إما  
ليدل به على حدث ، أو ليخبر به أو ليصف . وهو فى كل حال متميز عن الصيغ

الاسمية حتى تلك التي يمكن أن تدل على حدث ، أو على فعل .  
ولاشك أن تكرار الصيغة أو تكرار الحروف يحدث إيقاعاً متراكباً مع الوزن  
فيخلص الشعر مما يمكن أن يقره من لغة النثر .

ويبدو الشاعر زاهداً في استخدام القافية ، لكنه استعاض عن ذلك بتكرار صيغ  
مقاربة ، وكلالت متائلة ، وأساليب مكررة كالنفي والتوكيد والاستفهام ، إلى جانب  
تكرار حركات المد ، وتكرار بعض الحروف .

وقد جاء المقطع الأخير دائرياً ، واستعاض الشاعر عن استخدام السطر الشعري  
باستخدام الفاصلة والنقط ، وكان من الممكن أن يرد هذا المقطع في صورة أسطر  
شعرية ، مثل باقي مقاطع القصيدة دون أن يحدث ذلك صدعاً في التجربة ، بل ربما .  
كان ذلك أقرب إلى روح القصيدة ، ويكون على هذا النحو :

هلى خطواتى الأولى تشرق فى الطين ، وتوشك أن تتعثر

أسقط ، ثم أعاد

وجهى لا يفصح عن هلفٍ ، ويندى معلقتان بفصن

آه .. مغللتان بوعلى ، يقلت منى ، لاضير ،

تشبت بأخر ، عاودت الخطر ،

الطين يلاحقنى ،

الطين وجوه ويوت وسرايب ووحشة ليلي متكئة .

كما نلاحظ أن الشاعر قدم بعض الأسطر التي تمثل جملة طويلة في أكثر من سطر  
شعري ، وكان من الممكن أن يقدمها متصلة ما دام قد قدم بعض الفقرات الدائرية في  
نفس القصيدة . ومن ذلك :

الأسطر بدءاً من قوله : إنا حين تشابكت الأبدى ، حتى قوله ومدائن تعلقو ..  
لا يدخلها إلا المختومون بوشم الحب .

فهذه الأسطر الثانية تمثل جملة طويلة ، فقد بدأت بـ (إن) واسمها في السطر

الأول ، وجاء الخبر في السطر الثالث وجملة الحال في السطر الرابع وعطفت الجمل  
الثلاث في السطر الخامس والسادس والسابع على جملة الحال وجاء الأخير صفة .

\* \* \*

وإذا تأملنا قصائد الديوان وجدنا أنها تسع عشرة قصيدة ، منها قصيدتان  
عموديتان ، وقصيدتان أخريان أكثر أبياتهما من الشعر العمودي ، وباقى القصائد من  
الشعر الحر .

وهناك ثمانى قصائد تفعيلاتها الأساسية « فعلن أو فاعلن ، وأربع قصائد تفعيلتها  
« فاعولن أو فعول » .

وقصيدتان « فاعلاتن أو فاعلاتن أو فالاتن .

والباقي مستفعلن أو متفعّلن أو مستعلن .

وقد ألقينا ضوءاً على بعض النماذج من الشعر الحر ، ويبقى أن نلقى بعض الضوء  
على الشعر العمودي . ومن ذلك « رباعيات » من قصيدته « خطوط في اللوح »  
يقول فيها (١٠٤) :

بين وقع الظل ، والظل يميلُ  
رأسه الغارب في كل اتجاه  
والدم القاني على الأقب يسيلُ  
محملناً بالموت ، ميلاد حياة

\* \* \*

طائر حط على الغصن وطارُ  
حاملاً في صدره سر الرحيلُ  
ما له يبحث عن وجه نازٍ  
يرجع الحلم إلى العمر الجميلُ

\* \* \*

الجناحان يرفان .. فيعلو  
والجناحان يسفان .. فيدنو  
روضه الهامد إجداب وعمل  
والمدى حوليه إيجاش وسجن

\* \* \*

التضيلات في الرباعية الأولى والثانية :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وفي الثالثة : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فهو من مشطور الرمل ومشطور الرمل لم يرد عند العروضيين ، فإذا تأملنا القافية وجدنا أنها تبادلية :

أ ، ب ، أ ، ب .

ولاشك أن مستوى الأداء هنا متميز ، ويمتاز في آن واحد ، ومن يقرأ الرباعيات الخمس يتأكد من ذلك ، فعلى الرغم من إجادة شاعرنا في شعره الحر ، فإن شعره العمودى يبدو ذا طابع متميز من حيث نفج التجربة وخلوصه من الغموض الذى يترتب عن عدم الوصول للتوازن التام بين عناصر التشكيل والتجربة ، وغلبة التجربة موضوعياً على الشكل .

وقد قلم الشاعر قصيدة بعنوان رومانتيكية يقول فيها<sup>(١٠٥)</sup> :

من أى البحرين أنصاف  
البحر الممتد أمامى  
أم بحر يغرق فى عينيك  
مرترج الموجة والإعصار  
لاشاطئ فيه ولاجداف

\* \* \*

شارفت اليم، ولم أغرق  
 وقببت النار، ولم أحرق  
 وعزفت لحوناً من ظمأ  
 ودققت على الباب المغلق  
 ورجعت بعشرة أبيامي  
 لدوائر من صمت مطبق  
 تنزعني من أضييق رؤيا  
 ترميني في شرك المطلق  
 تترج بأعمالي لغة  
 حمى بالمر ولم تنطق  
 من يملك ذاكرة نحي  
 طعنات اللجة في زروق  
 أو يطلع أقنعة تخفى  
 لعنة الحاجة في منطق  
 ها أنت على سقف الدنيا  
 ميلاد حياة تتخلق  
 وشعاع بالرحمة يأنو  
 لخيالي مكدود مرهق  
 وأنا في اليم فمن يدري  
 أنجو بحياتي أم أغرق

\*\*\*

نافلتني فتحت، وأطلت  
 عينناك، فشمسك إلهامي  
 أننى أتلفت، يتبعننى

سريان العطر بأنسامي  
وأجنى إليك يظلالني  
صوت بالبشرى . مترامي  
أسجع لحظات اللّقا  
عقداً منضود الأيام

\* \* \*

بدأ الشاعر قصيدته بخمسة أسطر متقاربة من حيث الطول والتفعيلات .  
أما المقطوعتان التاليتان فإتتهما من الشعر العمودي ذى الوزن الواحد وكل مقطوعة  
لها قافية واحدة .

والتفعيلات هي : « فعلن فعلن فعلن فعلن » .

متحركة العين أو ساكتها في كل شطر .

والشاعر مالك لأطراف تجربته ، فجاءت قوافيه متمكنة ولم تر حشواً في نظم  
الآيات - مجلوياً مجرد النظم ، بل إن مستوى الأداء متفرد ، وقد وصل إلى التوازن  
الشعري بين الموضوع والشكل ، وبخاصة في ما قلعه من شعر عمودي يبدو متميزاً  
بدرجة واضحة عن الأسطر الخمسة التي جاءت من الشعر الحر التي وردت في مطلع  
قصيدته وكأنها تمثل مرحلة المخاض لميلاد قصيدة .

\* \* \*

وهناك قصيدة أخرى بعنوان « كلاميكية » من بحر البسيط يقول فيها (١٧) :

هذى طريق ، وهذا منتهى أمل وأنت أسمى فلا تسمسكى بغدى  
وقفت عدى على وهم ظفرت به والآن يا وهم ما أبقيت ملء يدي  
وقفت صحوى على أفق طلعت به شعاع مستدفى يدنو لمرتعدي  
وقفت خطوى على درب به اشتجرت هوج الرياح وعض القيد في جلدي

وصوتت لحظات كنت أوصيا  
 كانت حنا من نغمي ومرحمة  
 رفيق أناسها أنفاس عافيت  
 أظقت عني يارويا بها اكتملت  
 حتى صحت على دنيا بلا أقي  
 ولاشماب ، ولا فجر ولا عمد  
 ترجمت فيك أصداد الحياة فلا  
 وأفترحت فيك أوهام الطريق فلم  
 توقف الزمن العاني وخلفني  
 هنا سهيل الليلي في محاسنها  
 وأنت أسطورة في اليم غارقة  
 تشي بها فورة الأمواج بالزبد  
 فالقصيدة تعبر عن تجربة الشاعر تعبيراً فلماً متقدماً ، ولا شك أن لتسميتها  
 «كلاسيكية» نصيب كبير في مضمونها ، وشكلها فهي من حيث الشكل جاءت في بحر  
 كلاسيكي هو البسيط ، وهي من حيث المضمون تتميز بالنضج الذي هو سمة أساسية  
 للفن الكلاسيكي .

يقول « ت . س . إليوت » في مقال له بعنوان ما هو الكلاسيكي :

« لو وجدت كلمة يمكننا أن نركز عليها كما نوحى لنا بأكبر قسط مما أعنيه بلفظة  
 «كلاسيكي» إنما هي كلمة «النضج» .. ولا وجود للكلاسيكية إلا عندما تنضج  
 المدنية وحينما تنضج اللغة وكذلك الأدب ، وهي أيضاً ناتجة عن العقلية  
 الناضجة » (١٠٧)

ووزن الأبيات :

« مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن » في كل شطر .

وهي خالية مما يمكن أن يكون حشواً أو تضميناً ، أو استدعاء للقفائية ، وإنما هي  
 بمثابة بنية شعرية تتراكب فيها الأبعاد ويتساوى المبنى والوزن بصورة دقيقة فريدة .

\*\*\*

والقصيدة التي سنختم بها قراءتنا لهذا الديوان هي قصيدة : « للعبز إختناق » .  
وهي من بحر الخفيف « فاعلاتن مستعلن فاعلاتن » .

وقافيتها مطلقة مردوفة موصولة باللين ؛ فالروى وهو القاف مسبوقة بالهمزة ، وهي موصولة باللين الناشئ من إشباع ضمة القاف .

وقد قبلت هذه القصيدة من وحي المهرجان الشعري الذي عقد ببغداد خلال شهر مارس ١٩٨٥م في مناسبة الاحتفالات بأعياد المرأة العراقية ، وعيد المرأة العالمي ، وشارك الشاعر في هذا المهرجان ممثلاً لشعراء مصر .

ويبدو أن وصول الشاعر إلى بغداد كان سابقاً لسائر الشعراء بفترة أيام ، مما جعله يكشف صبيحة وصوله أنه الرجل الوحيد في فتلج الرشيد بين أربعمائة امرأة يمثلن نساء العالم (١٠٨) :

والسؤال الذي يطرح نفسه هو : لماذا اختار الشاعر الشعر العمودي ليصوغ من خلاله تلك التجربة المصرية ؟

ولماذا اختار بحر الخفيف وهو من البحور القديمة في الشعر العربي ؟

لاشك أننا يمكن أن نؤكد أن الأوزان العربية أقدر على تشكيل التجربة تشكيلاً شعرياً من أسلوب التفعيلة والسطر ، حيث تتخلص التجربة من الثثرة وتصل إلى درجة التوازن بين الشكل والمضمون بصورة تخلصها من أسر الذات ، والواقع ، ومن العلاقات غير الأصلية أو العميقة للتجربة ، واللغة ، والشعر .

يقول الشاعر (١٠٩) :

- ١- أخر سقى العيون والأحداق فكلامى الشroud والإطراق
- ٢- الخطى لطفة ، وبعض انتطاف الـ خفس وجدٌ ولطفة - ولشتياق
- ٣- وجناحان من حنين يرفا ن فهذا الملى ضحى وانتعاق
- ٤- والحرى مركبى لدار حاماها وحاماها النجوم والأشواق
- ٥- قيتنى سبكة الطر ، فارتد ت وللمطر سطوة ووثاق



- ٦- واحتوت على مفق السحر، لحظ  
٧- واستيحت بمالكى، فخيالى  
٨- والهو دائر الحما، فقلب  
٩- عنفوان الجبال يعتو فأهفو  
١٠- حيث أدت، يصعد الدفء طقساً  
١١- ويغيب المحل الجليل، وعجا  
١٢- سهر فى العيون أن تكتم الشج  
١٣- إرتداد إلى المسافات بنأى  
١٤- السنون التى قطعنا اغتراب  
١٥- غارق فى العيون هبات أطفو  
١٦- ربّ ألقيتنى بواد ظليل  
١٧- ما الذى الآن اشتكى رب نعى  
١٨- قد يطلق الحبال فرداً، ولكن
- باسبلى، وكرمة، وعناق  
مشرّب الخطى وقبلى يساق  
مستجير اللظى، وقب مراق  
وبعيني من لظاه استراق  
عبقرياً وبهش الأعناق  
من جليد، وتنب الأوراق  
وللشجر فى العيون انبثاق  
ن وينأى الومض والإبراق  
والطريق التى احتوتنا فراق  
يا لقلب يلذه الاغراق  
تتمنى وروده العشاق  
قتلتنى، وللعبير اعتناق  
كل هذا الجمال كيف يطلق

الوزن كما قلنا هو بحر الخفيف، والقافية مطلقة، والمعاني تتراكب مع الباني،  
ليس هناك زيادة فى المبنى عن الوزن، ولا زيادة فى الوزن عن المبنى، فيكون تضمين  
أو حشو.

وتراكب القافية مع التجربة، فالقاف تمثل لما يمكن أن يكون صدمة الشاعر بهذا  
الجمال الذى فاجأه، وأحاط به، وأشعره بنوع من الدهول، الذى تمثله، فكانت  
هذه الأبيات التى تعبر عن امتلاك الشاعر لناصية التجربة وتمثله لها تمثلاً فنياً ناضجاً.  
والشاعر يستخدم وسائل أسلوبية وموسيقية متميزة فى تشكيل تجربته التى تدور حول  
موقف واحد، حيث وجد الشاعر نفسه. وحيداً بين نماذج عديدة وفريدة من نساء  
العالم، وفى مواجهة جمال لا طاقة له به.

فى البيت الأول نجد الشاعر يستخدم التصريح، وهو محسن قديم كان الشعراء  
يستخدمونه فى مطالع قصائدهم، حيث ينتهى الشطر الأول من المطالع بنش قافية

القصيدة ، كما نجد تألف المذات مع الحور النفسى . ففى كل كلمة من البيت نجد حركة طويلة ، وهى حركات ذات دلالة سياقية فلا تختص بتجربة يعنىها أو نوع من التجارب ، بل تلون كل تجربة بلون خاص فى تجربة الحزن ، والفرح والانهار والألم نجد لها دلالة تميز التجربة لأنها تسير حركة الانفعال .

وفى البيت الثانى نجد تقسيماً يتجاوز نظام البيت ، غالبيت مدور ، والقسم الثانى بعد نهاية التفعيلة الأولى من السطر الثانى « وبعض انعطاف النفس وجد » . ثم يأتى التقسيم اللفظى ممثلاً للمحتوى الذى يدور حول اللفظة حيث نجد البيت ينتهى بـ : وجد ولطفه واشتياق ، وهو تمثيل صوتى لحركة نفسية .

وفى البيت الثالث نجد الحركات تطول ، والحروف ترق ، حيث يتألف حفيف الحاء مع المد بالألف والياء الذى يمثل نوع من الألم بعكس المد بالواو الذى يمثل نوع من الدمشة والتحويل فى البيت الأول ، كما يعمق تكرار النون من هذا الإحساس .

وفى البيت الرابع نجد جناساً بين حهاها ، وحجاها ، واستخدماً للمدات .

وفى البيت الخامس نجد تكراراً لفظياً (المطر ، للمطر) ونجد إيقاعاً حيث تتم الجملة عند قوله فارتمت ثم جاء قوله : وللمطر سطوة ووثاق تميمياً للمعنى وإيقاعاً ، وهو تميم يضيف جديداً ، حيث أفاد إتماماً للصورة وتكميلاً للموقف وتعليلاً للحدث . وفى السادس نجد تقسيماً يتجاوز نهاية الشطر الأول دون أن يكون البيت مدوراً ، وهو يأتى من عدم الفصل بين الصفة والموصوف. وفى ٧ ، ٨ نجد تقسيماً لفظياً ومعنوياً ، وتوازناً بين أقسام البيت كما يلى :

فخيالى مشرب الخطفى ، وقلبي يساق

فقلب مستجير اللظى ، وقلب مراق

واللافت أن الشاعر ينتقل من الخاص فى البيت السابع إلى العام فى البيت الثامن .

وفى البيت التاسع نجد أن الشاعر يمثل صوتياً لغفوان الحبال من خلال استخدام

الفعل : « يعنو ، وجفو » الذى يحدث نوعاً من التردد الصوتى الممتد ، ويكشف عن إحساس بالهول .

وفى العاشر نجد تقسيماً وتكراراً للقاف ، وفى البيت الحادى عشر نجد تقسيماً وتكراراً للجيم والدال والطاء .

وفى الثانى عشر نجد تكراراً لفظياً كما يلى :

عيون .. الشجو ... الشجو .. العيون

وفى الثالث عشر نجد تكراراً للحركات الطويلة والنون والتتوين

وفى الرابع عشر نجد توازناً فى بناء الشطرين

السنون التى قطعنا اغترابُ

والطريق التى احتوتنا فراق

كما نجد تكراراً للطاء والقاف والنون ، ولد بألياء والألف .

وفى الخامس عشر ، نجد رداً للأعجاز على الصدور ، وتكراراً : للواو والألف والقاف .

وفى السادس عشر تكرار للرء والتاء ونوع من التوازن الصوتى بين أول البيت وآخره .

وفى السابع عشر : نجد توازناً صوتياً بين أول الشطر الثانى وآخره ،

وفيه نوع من التميم أو الإيفال فى قوله « وللمعير إختناق » وهو يمثل تعميماً للمعنى وتعليلاً للحدث .

وفى البيت الأخير نجد نوعاً من رد الأعجاز على الصدور : قد يطلق .. لا يطلق ، والتسهم حيث ينبئ الشطر الأول عن مضمون الشطر الثانى ، ثم نجد نوعاً من التركيب المعكوس والمقابلة :

يطلق الجمال فرداً كل الجمال كيف يطلق

حيث تضمن الاستفهام معنى النفي .

إن التشكيل الموسيقي للقصيدة تشكيل فني ذو مستوى عالٍ ، وهو القصيدة العمودية تستغل قدرة على التعبير عن تجارب العصر وروحه .  
والشاعر ماهر في استخدام الوسائل الصوتية والإيقاعية في كل بيت على  
في الأبيات جميعها من ناحية أخرى حيث نرى ما يشبه الإيقاع السيمفوني  
تراكب وسائل الإيقاع وتتابع الأصوات كأنها قطعة موسيقية تعرفها بمجموع  
موسيقية .

وإذا كنا قد عرضنا لعناصر الإيقاع الصوتي في كل بيت ، فإن هناك  
نهايات الأبيات يجعل الأبيات أشبه بالجميل الموسيقية . والنهايات تتشابه  
النحو :

- ١- الشroud والإطراق لهفة واشتياق ضحى واذ  
النجوم والأشواق سطرة ووثاق كرمه و .
- ٢- قلبى يساق قلب مرأى لظاه
- ٣- تجهش الأعماق تنبت الأوراق

وهناك إلى جانب ذلك تقنيات صوتية تريد من تراكب الإيقاع الـ  
فالأبيات تبدأ بكلمات بينها نوع من التماثل الصوتي والإيقاعي المتنوع  
أعرجتى الخلفى . وجنحان . والمهوى . قيلتى . واحتوتى

واستبيحت . والمهوى . عفتوان . نحيباً

ثم هناك المقابلات التي تضيف إلى تلك الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية وهـ  
البيت الأول والأخير .

فالشاعر عازف بارع على قيثارة الشعر العربي ، وهو يثبت أن الشاعر الـ  
امرئ القيس والسموول إلى المنتهى ثم شوق يعزف على قيثارة فريدة بل إنه :  
خلال عزفه سيمفونيات ذات أبعاد متنوعة لا فرق في ذلك بين شعر عمودى

حُرَّما دام الشاعر يملك أدواته ، وما دام قادراً على تمثيل تجربته وعلمه الذاتي والخارجي ،  
ومتمسكاً في ذلك لعصره وتراثه الشعري .

#### الهوامش

- (١) ابن رشيقي ، العملة جـ ١ ص ١٧٨ .
- (٢) ديوان امرئ القيس ص ١٩٦ .
- (٣) أهلى سبيل لعلى الخليل ص ١٥٤ ، العملة ص ١٧٨ .
- (٤) ابن رشيقي العملة جـ ١ ص ١٧٩ .
- (٥) العملة جـ ١ ص ١٧٩ .
- (٦) نفس المرجع جـ ١ ص ١٨٠ .
- (٧) ديوان ابن المعتز جـ ٢ ص ٥ .
- (٨) معجم الأدباء جـ ٦ ص ٨٦٢ .
- (٩) ديوان ابن وكيع التنيسي ص ٤٤ / ٤٣ .
- (١٠) المقتطف من أزهار الطرف ، ٢٣٤ .
- (١١) نفس المرجع السابق ص ٢٣٤ / ٢٣٥ .
- (١٢) المرجع السابق ص ٢٣٥ .
- (١٣) العملة جـ ١ ص ١٨٠ .
- (١٤) المقتطف ص ٢٣٦ / ٢٣٧ .
- (١٥) ديوان السموءل ص ٩٠ .
- (١٦) ديوان السموءل ص ٩٣ .
- (١٧) المقتطف ص ٢٣٨ .
- (١٨) القافية ص ١٩١ .
- (١٩) يتيمة الدهر للثعالبي جـ ص ٤٤١ / ٤٤٣ .
- (٢٠) العملة جـ ١ ص ١٨٠ .
- (٢١) ديوان ابن زيدون ص ٤٣ / ٤٥ .
- (٢٢) ديوان ابن زيدون ص ٢٠١ .
- (٢٣) الأدب الأندلسي ص ٣٨٨ عن أنساب الأشراف م ٨ / ٣١٩ .

- (٢٤) الموشحات العراقية ص ٦٢ .
- (٢٥) ابن سناء الملك، دار الطراز ص ٢٥ .
- (٢٦) نفسه ص ٢٥ .
- (٢٧) د . عوفى عبد الرؤوف، الثقافية ص ٢٠١ / ٢٠٢ .
- (٢٨) د . عوفى عبد الرؤوف، الثقافية ص ٢٠١ / ٢٠٢ .
- (٢٩) د . هيكل ، الأدب الأندلسى ص ١٤٤ .
- (٣٠) نفس المرجع ص ١٤٤ .
- (٣١) الديوان الأكبر ص ٢٠٢ .
- (٣٢) ديوان ابن سهل الإشبيلي ص ٢٨٣ .
- (٣٣) نفع الطيب ج ١ ص ٤٠٨ .
- (٣٤) المغرب ص ٢١٧ .
- (٣٥) نفاضة الجراب في علالة الاغتراب ص ١٦٩ .
- (٣٦) جيش التوشيح ص ٧٤ .
- (٣٧) ديوان ابن حاتم ص ١٦٢ .
- (٣٨) جيش التوشيح ص ١٣ .
- (٣٩) العنارى المائتات في الأرجال والموشحات ص ١٨ .
- (٤٠) توشيع التوشيح ص ١١٣ .
- (٤١) فوات الوفيات ، ج ٢ ص ١٥٢ .
- (٤٢) نفاضة الجراب في علالة الاغتراب ، ص ١٦٧ .
- (٤٣) ديوان ظافر الحداد ص ٣٣٣ .
- (٤٤) ديوان ظافر الحداد ص ٣٣٣ .
- (٤٥) التوشيح للصالح الصفدى ص ٩٦ / ٩٧ - وانظر ما قدمه الصفدى من موشحات نهج فيها نهج ابن زهر .
- (٤٦) للموشحات العراقية ص ٣٦٤ / ٣٦٥ .
- (٤٧) الموشحات العراقية ص ٣٨٩ .
- (٤٨) أشتات مجتمعات ص ١٠٩ .

- (٤٩) أشتات مجتمعات ص ١٠٨ .
- (٥٠) العقاد دراسات في المذاهب الأدبية ص ٤٢ .
- (٥١) ديوان رفاعة رافع الطهطاوى ص ١٣٦ .
- (٥٢) ديوان رفاعة ص ١٢٦ .
- (٥٣) ديوان رفاعة ص ١٤٩ / ١٥٠ .
- (٥٤) ديوان رفاعة ص ١٥٦ .
- (٥٥) مذاهب وشخصيات ص ٩٧ / ٩٨ .
- (٥٦) ديوان وراء الغمام ص ٣٢ .
- (٥٧) الشعر العربي، المعاصر - روائية ص ١٧٥ .
- (٥٨) ديوان « الأمس الضائع » ص ٥٦ .
- (٥٩) ديوان : لابد ص ١١٠ / ١١١ .
- (٦٠) ديوان لابد ص ١٢٣ .
- (٦١) أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ص ٣٥٤
- (٦٢) ديوان الأجنحة المتكسرة ، ص ٩ .
- (٦٣) أغاني الحياة ص ٨٩ / ٩٠ .
- (٦٤) د . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص ٦١ / ٦٢ .
- د . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص
- (٦٥) ٦٢ .
- (٦٦) نفس المرجع ص ٨٥ .
- (٦٧) د . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص ٦٢ .
- (٦٨) مجلة الشعر ، العدد الثالث يوليو ١٩٧٦ م ص ١٠ .
- (٦٩ - ٧٠) نفسه ص ١١ .
- (٧١) د . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص ٨٦ .
- (٧٢) س . موريه ، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ص ١٣٩ .
- (٧٣) د . عبد القادر القط ، قضايا ومواقف ص ١٠٢ .
- (٧٤) د . مصطفى يوسف الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر ص ١٧٦ .
- (٧٥) أدونيس - زمن الشعر ، ص ١٧ .

- (٧٦) ماثيو أرنولد ، مقالات في النقد ص ٢٢ .
- (٧٧) نزار قباني ، الشعر قتليل أخضر ص ٣١ / ٣٢ .
- (٧٨) نزار قباني الأعمال السياسية ص ٦٦ / ٦٧ .
- (٧٩) نفس المرجع ص ٩٣ .
- (٨٠) الشعر قتليل أخضر ص ٤١ / ٤٢ .
- (٨١) نازك الملائكة ، قضايا الشعر للمعاصر ص ٦٦ .
- (٨٢) تأملات في زمن جريح ص ٦٣ / ٦٤ .
- (٨٣) د . عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر ص ٢٤٧ .
- (٨٤) تأملات في زمن جريح ص ٦٥ .
- (٨٥) د . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص ٨٣ .
- (٨٦) المرجع السابق ص ١٠٨ / ١٠٩ .
- (٨٧) نزار قباني الأعمال السياسية ، ص ٤٢ .
- (٨٨) ديوان أغنيات الليل ص ٤٠ / ٤٢ .
- (٨٩) في الشعر والشعراء ص ٩٨ / ٩٩ .
- (٩٠) ديوان جميل ص ٦١ / ٦٢ .
- (٩١) اليباقى ، مملكة السنبلة ص ٢٥ / ٢٦ .
- (٩٢) نفس الديوان ص ١٠٥ / ١٠٩ .
- (٩٣) ديوان : الخروج إلى النهر ص ١٧ / ١٨ .
- (٩٤) الخروج إلى النهر ص ١٩ / ٢٠ .
- (٩٥) الخروج إلى النهر ص ٤٩ .
- (٩٦) ديوان لغة من دم العاشقين للشاعر فاروق شوشه صدر عام ١٩٨٦ م .
- (٩٧) ديوان ، لغة من دم العاشقين ص ٢٣ / ٢٥ .
- (٩٨) الديوان ص ٨٨ / ٩١ .
- (٩٩) الديوان ص ٨ / ٩ .
- (١٠٠) نفسه ص ٩ .
- (١٠١) نفسه ص ٣٩ .
- (١٠٢) ديوان ، لغة من دم العاشقين ص ١٧ / ١٩ .



- (١٠٣) الديوان ص ١٠ / ٧ .  
(١٠٤) الديوان ص ٣٧ / ٣٨ .  
(١٠٥) ديوانه ص ٩٧ / ٩٩ .  
(١٠٦) الديوان ص ٩٣ / ٩٤ .  
(١٠٧) إليوت ، د . فائق مئى ص ٢٣٨ .  
(١٠٨) الديوان ص ١٠٥ .  
(١٠٩) ديوانه لغة من دم العاشقين ص ١٠٦ / ١٠٨ .



## الفصل الثالث

### موسيقى الشعر القصصى والمسرحى

#### أولاً : موسيقى الشعر القصصى

حفل الشعر العربى القديم بكثير من قصص الصيد ، التى تمثل الصراع بين الصياد والحيوان ، أو بين الحيوان وكلاب الصيد ، وكثيراً ما يقدم الشاعر غوذجاً للصائد ، وصورة للصراع من أجل البقاء .

كما نرى بعض القصص الأخرى التى تتصل ببعض القضايا الإنسانية والاجتماعية . وقد وردت هذه النماذج القصصية فى محور مختلفة ومتنوعة .

ويرى كارل بروكلمان أن أهم محاولة للشعر القصصى فى الشعر الجاهلى وجدت عند الأعشى فزاه يقول : « أمّا محاولة الأعشى إنشاء شعر القصة واختراع أسلوب الملحمة فى إعادته بوفاء السموى فقد بقيت عملاً فذاً لم ينسج أحد على منواله »<sup>(١)</sup> .

ويرى أنها « أول قصة شعرية عند العرب »<sup>(٢)</sup> .

يقول الأعشى فى هذه القصيدة التى تتضمن قصة وفاء السموى<sup>(٣)</sup> :

كن كالسمول إذ صار الهام له  
 جار ابن حيا لمن نالته ذمته  
 بالأبلى الفرد من تيماء منزله  
 إذ سامه خطي خسف فقال له  
 فقال ثكل وغدر أنت بينهما  
 فشك غير قليل ثم قال له  
 إن له خلفاً إن كنت قاتله  
 مالا كثيراً وعرضا غير ذى دنس -  
 جروا على أدبى متى بلا تزقي  
 وسوف يعقبنيه إن ظفرت به،  
 لاسرهن لدينا ضائع منق  
 فقال تقدمه إذ قام يقتله  
 أأقتل ابنك صبراً أو نجى بها  
 فشك أوداجه والصدر فى مضض  
 واختار أذراعه أن لا يسب بها  
 وقال لا أشتري عاراً بمكرمة  
 والصبر منه قديماً شيمة خلق  
 فى جحفل كسواد الليل جرار  
 أوفى وأمنع من جار ابن عمار  
 حصن حصين وجار غير غدار  
 مهما تقله فإنى سامع حار  
 فاعتبر وما فيها خط لختار  
 اذبح هديك إني مانع جاري  
 وإن قتلت كرمي غير عوار  
 وإخوة مثله ليسوا بأشار  
 ولا إذا شمرت حرب بأغار  
 رب كرم ويبض ذات أطهار  
 وكائنات إذا استودعن أسارى  
 أشرف سمول فانظر للسم الجارى  
 طوعاً فأنكر هذا أى إنكار  
 عليه منطوياً كاللذع بالتأير  
 ولم يكن عهده فيها يختار  
 فاختار مكرمة الدنيا على العار  
 وزنده فى الوفاء الثاقب الوارى

والتحليل الفنى للقصيدة يكشف عن عناصر جودتها من حيث التشكيل والمحتوى ،  
 كما يكشف قدرة الإطار الموسيقى للشعر العربى العمودى على أن ينظم القصة وأن ينى  
 بمطالباتها وعناصرها .

فالقصة التى قدمها الشاعر جاءت فى بحر البسيط وهى قصة لها ما للقصة الثرية من  
 مقدمة وعقدة وحل ، ومن تكتيف وشخصية وحادث وموقف وزمان ومكان .

\* \* \*

وإذا تأملنا تلك القصص التي وردت في الشعر القديم نجد أنها وردت في مجور متنوعة .

فالمسيب بن علس يقدم قصة اللؤلؤة التي يكابد الغواص المشاق في سبيل الحصول عليها تلك التي تمثل رمزاً للمرأة ومن ذلك قوله<sup>(٤)</sup> :

قتلت أباه فقال أتبعها أو أستفيد رغبة الدهر  
نصف النهار الماء غامره ورفيقة بالغيب لا يدري  
فأصاب منيته فجاء بها صلفية كحضيئة الجمر

والبحر الذي صاغ فيه المسيب هذه القصة التي عرضنا مشهداً منها هو بحر الكامل ونمطه .

متفاععلن متفاععلن فعلن متفاععلن متفاععلن فاعلن

ويقدم الأعشى نفس القصة في إطار مجراً بسيط ومنها قوله<sup>(٥)</sup> :

قد رامها حججاً مذ طر شاربه حتى تسعس يرجوها وقد خفقا  
لا النفس ثوبه منها فيتركها وقد رأى الرغبة رأى العين فاحتقا

ويقدم كعب بن زهير قصة من قصص الصراع بين الحيوان والصائد في إطار بحر المتقارب ومن ذلك قوله<sup>(٦)</sup> :

فصادفن ذا حنق لاصق لصوق البرام يظن الظنونا  
قصير البنان رقيق الشوى يقول أياثن أم لايجينا

فالوقوف موقف انتظار وتلهف على مجيئ الحيوان من ذلك الصياد الذي يكاد يلتصق بالأرض من شدة الاختفاء .

والقصيدة من بحر للمتقارب والأحداث تتوالى في تدفق وتسلسل يكشفان عن قدرة البحر على أن ينظم القصة .

ويصوغ أوس بن حجر نفس القصة في إطار بحر الطويل ، ومن ذلك قوله في وصف الصائد وتصوير انتظاره للحيوان الذي ينوى صيده ، يقول أوس <sup>(٧)</sup> :

فلاقى عليها من صباح منمراً لنا موسى من الصفيح سقائفُ  
صدّ غائر العينين شقق لحمه مماثم قيظ فهو أسود شاسفُ  
أرب ظهور الساعدين عظامه على قدر ، ششن البنان جنادفُ  
أخو قترات قد تيقن أنه إذا لم يصب لحماً من الوحش خاسفُ  
معاود قتل الهاديات شواؤه من اللحم قصرى بادن وطفاطفُ  
قصى مبيت الليل للصيد مطعم لأسهمه غارٍ وبارٍ وراصفُ

\* \* \*

ووردت بعض القصص التي تتصل بالممالك القديمة عند السموه وعلدى بن زيد وغيرهم من الشعراء ، ومن ذلك قول علدى بن زيد <sup>(٨)</sup> :

أين أهل الديار من قوم نوح ثم عاد من بعدهم ونمود  
أين آباؤنا وأين بنوهم أين آباؤهم وأين الجدود  
وهذه الأبيات من بحر الخفيف ، وهي مجرد إشارات إلى أحداث تاريخية بغرض الوعظ .

وقد وردت في عصور تالية للعصر الجاهلي بعض الأراجيز التي نظمها الشعراء ، وقدلّموا بها بعض الأحداث التاريخية ، بأسلوب القصة أو الحكاية أو السيرة ومن ذلك أرجوزة المعتضد لابن ألمعتر وهي تزيد عن ثلاثمائة بيت ومن ذلك قوله في وصفه لفتح آمد <sup>(٩)</sup>

وأعظم المفتوح ففتح أمّد معقل كل فاجرٍ معاندة  
لم يرقط مثلها مدينة منيعة بسورها حصينة  
فلم يزل في رأيه وخيله وحزمه في قوله وعمله  
وقد وردت أراجيز كثيرة تحكى قصصاً ، ومن ذلك الأرجوزة التاريخية لابن عبدربه وتقع في أكثر من أربعائة بيت يتحدث فيها عن مغازى عبد الرحمن الناصر ،

وقد قدم لهذه المغازي بحمد الله ، ثم تحدث عن أفضال عبد الرحمن الناصر ثم انتقل إلى الحديث عن مغازيه التي تبدأ من عام ٣٠٠ هـ وحتى ٣٢٢ هـ ، وقد تحدث عنها غزوة غزوة وفق الترتيب الزمني ، وهذا جزء من هذه الأرجوزة تبدو فيه سمات هذا اللون من الشعر .

يقول ابن عبدربه (١١) :

هو الذي جمع شمل الأمة      وجدد الملك الذي قد أخلقا  
وجمع العدة والعديد      ثم انتحى جيان في غزاته  
فاستنزل الوحش في المضاب      فأذعنت مُراقها سراعاً  
لما رماها بسيوف المعزم      كادت لها أنفس تجود  
لولا الإله زلزلت زلزالها      فأنزل الحصون حصناً حصناً  
ولم يزل حتى انتحى جيانا      فأصبح الناس جميعاً أمة  
ثم انتحى من فوره البيرة      ولم يدع من جئها مريداً  
فما رأيت مثل ذاك العام      ولاشك أن هذا الخط من الشعر يلام أسلوب القصة بعض الملامة ، من حيث إن  
القافية الواحدة قد تجهد الشاعر ولا تسغه في القصيدة الطويلة التي تريد عن أربعائة  
بيت .

وبلغت نظرنا أن الشاعر يقترب من لغة الحديث ، وعلى الرغم من أن الشاعر قد

عند إلى الحقائق فإن روح الشعر قد انتظمت الأرجوزة ، فلم تخلُ من التصوير والخيال ، والتطريب ، فالجملة العربية وليدة الشعر ، ولهذا فإنها عندما تعود إلى الشعر تعود للأرض التي فيها نبتت ، وللمجال الذي منه خرجت وبه عُرِفَتْ .

فروح الشعر يمكن أن تولد من السياق الذي ينظم الشاعر من خلاله الأحداث ، إذا أراد الشاعر أن يفجر في هذا النظم روح الشعر .

\* \* \*

وقد حاول بعض الشعراء المحدثين إنشاء شعر القصة ومن هؤلاء الشاعر محمد عثمان جلال الذي ألف ديوانه « العيون الواقظ في الأمثال والمواعظ » وفيه مائتا حكاية أكثرها عن الحيوان والطير ، وبعضها حكايات أبطلها من الناس .

وأكثر الحكايات من بحر الرجز جاءت في إطار المزدوج من الشعر وبعضها في بحر أخرى .

ومن تلك الحكايات حكاية الغلام والتمبان الثلج التي يقول فيها (١١) :

حكوا أن تمبانا تثلج في الشتا فمر غلام ، واستعد لنقله وجاء به يسمى إلى الدار طائشا وأدفعه ، فانظر لقله عقليه فلما أحس الوحش بالنار والدفا وساحت سموم الموت في الجسم كله وفتح عينيه وصرخ رأسه على الولد المسكين يبني لقله أنياه أبوه عاجلاً قط رأسه وداس عليه غاضباً ينعاله وقال : بنى احذر لثما لقيته ولا تصنع المعروف في غير أهله

وهناك حكايات أكثر طولاً تصل إلى خمسة وخمسين بيتاً .. ومن تلك الحكايات التي دارت حول الحيوان قصة الذئب والخروف وهي من مزدوج الرجز يقول فيها (١٢) :

حكاية الذئب مع الخروف رسمتها بأجمل الحروف كان الخروف عند نهر يشرب والذئب فوق ريمه وأقرب فقال : يا خروف حين جاء يكفيك ، عكرت على الماء



قال أبو الصوف لهذا الفسارى الماء من عندك نحوى جارى  
وهى حكايات تقدم أمثالا وعظا ، كما صرح الشاعر فى عنوانها ، وتميل إلى نظم  
الحكاية نظماً يقترب من لغة الحديث ، بعيداً عن التصوير الشعرى .

\* \* \*

وقد قدم أحمد شوقى مجموعة حكايات تقترب من حيث المضمون من حكايات  
محمد عثمان جلال .

وأكثرها جاء فى مزدوج الرجز . وهى عبارة عن خمس وخمسين حكاية تشبه  
المقصصة ومن تلك الحكايات حكاية « الثعلب » الذى انخدع والى يقول فيها أحمد  
شوقى (١٣) :

قد سمع الثعلب أهل القرى يدعون محالاً بيا ثعلبُ  
فقال حقاً هذه غاية فى الفخر لا تؤنى ولا تطلبُ  
من فى النهى مثل حق الورى أصبت فيهم مثلاً يضرب  
ما ضر لو وافيتهم زائراً أريم فوق الذى استغفروا  
لبعثهم يجيون لى زينة يحضرها السليك أو الأرنب  
وقصد القوم وحياتهم وقام فيما بينهم يخطب  
فأخذ الزائر من أذنه وأعطى الكلب به يلعب  
فلا تثق يوماً ببنى حيلة إذ ربما ينخدع الثعلب

والبحر الذى وردت فيه هذه الحكاية هو بحر السريع . وهى وغيرها حكايات  
تكشف عن قدرة بحور الشعر العربى على أن تكون إطاراً موسيقياً لشعر القصة ، والشاعر  
المجيد يستطيع أن يستخدم البحر الذى يراه ملائماً للموقف والشخصية ، وأن يستخدم  
القافية الملائمة لها .

وقد قدم بعض الشعراء محاولات قصصية ، ومن هؤلاء الشاعر أحمد محرم الذى  
قدم الإلياذة الإسلامية ، ونظم فيها تاريخ الإسلام ، فضلاً عن بعض القصص

التاريخية عند أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم من الشعراء . وهى محاولات يمكن أن تنسب لشعر القصة :

وأهم هذه الأعمال من حيث الكم هو الإلياذة الإسلامية لأحمد محرم وقد حاول فيها وصف غزوات النبي وحروبه ، ولكن هذا التصوير لم يتحول في يده إلى ملحمة لأنه لم يتجاوز سطحية الحوادث التاريخية إلى الجوانب الإنسانية العميقة فجاءت الإلياذة مجرد عرض للحوادث لم يصور فيها نفوساً إنسانية ولم يقدم فيها نماذج بشرية <sup>(١٤)</sup> .

ومن السمات البارزة التى تميز عرض الأحداث ، تدخل الشاعر ، وحضوره الدائم ، ومخاطبته الشخصيات ، وتقده لها وتسلكها ، وتعليقه على الأحداث مظهراً رضاه أو عدم رضائه عنها ، الأمر الذى يفقد الأحداث تدفقها ويبعد النظم عن الإطار الفنى للقصة .

كما نراه في بعض المواضع يستخلم التخمين ، وهو نمط يشيع نوعاً من الغنائية التى تبعد النظم القصصى عن الدرامية ، وتسلبه حدة الصراع .  
ومن ذلك ما قاله في غزوة أحد <sup>(١٥)</sup> :

أبا سفيان دع صفوان ييكى وعكرمة يطيل من التشكى  
وقل للقوم فى بر ونسك نهيت النفس عن كفر وشرك  
وأثرت المحجة والسيلا  
أراك طعنتم وأبيت إلا سبيل السوء تسلكه مدلاً  
نريد محمداً وأراه بسلا رويدك يا أبا سفيان هالاً  
أردت لقومك الحسن الجميلا

والشاعر لم يقصد إلى تقديم عمل قصصى درامى ، فالإلياذة نظم لأحداث تاريخية ، ودراسة للتاريخ ومغزاه ، فى إطار رؤية الشاعر التى تتراوح بين الذاتية والموضوعية ، وهى رؤية لا ترقى إلى مستوى الرؤية الفنية القصصية وهى لهذا تفقد

روح القصة ، وتقرب من الخطابية ، ويغلب عليها الوعظ والإرشاد ، وتتطلبها غنائية ظاهرة .

ومن أمثلة تدخل الشاعر في نظمه قوله في إسلام خالد وعثمان بن أبي طلحة<sup>(١٦)</sup> :

قم ودع الأوثان والأصناما      أفما ترى برهان ريك قاما  
ياخالد اعمد للقي هي عصمه      لنرى البصائر واتبذ الأوهاما  
الله رب العالمين ودينه      دين السلام لمن أراد سلاما  
اقرأ كتاب أنخيك مالك مصرف      عما يريد ولن ترى الإحجاما  
أقبل رعاك الله إنك لن ترى      كسبيل ريك مطلباً ومراما  
سأل النبي بأي حال خالد      أفما يمارس مرشداً وإماما  
مامله يرتاب في دين الهدى      فمرى الضياء المستفيض ظلاما

فالشاعر لم يقدم نظماً فنياً للأحداث ، ولم يقدم نماذج إنسانية لها مقومات النموذج القصصي ، وليس معنى ذلك أن الإطار الموسيقي غير صالح للنظم القصصي ، فقد ثبت لنا صلاحيته .

ولكن الشاعر لم يقصد تقديم قصة شعرية ، ولم يقيد نفسه بإطار قصصي فني والنقد الذي وجهه الدكتور عبد المحسن بدر لا يتعلق بالإطار الموسيقي ، وإنما يتعلق بالمحتوى الشعري . فالقصة الشعرية ليست نظماً لأحداث ، وإنما هي عمل قصصي شعري ، بمعنى أنها لا بد أن تتنظم خصائص القصة من رسم للشخصيات ، وتحريك للأحداث في إطار الزمان والمكان ، ومن خلال المواقف ، وفي نفس الوقت لا بد أن تكون الصياغة شعرية إطاراً ومضموناً ، فتجتمع بين خصائص الشعر والقصة .

وهذا ما نفتقده في كثير من القصص الشعرية التي كتبت ، حيث تقرب من نظم الأحداث ، دون اهتمام بالمحتوى الشعري وبالأبعاد العميقة للقصة ، وبالأصول الفنية للعمل القصصي ، بل ربما تخلو من القصد إلى إنشاء القصة أصلاً .

ولو عرضنا نموذجاً من الإلياذة الإسلامية لوجدنا أن روح الشعر الغنائي تسيطر عليها ، حتى في تلك المواقف التي يعتمد فيها الشاعر إلى الحكاية .

يقول أحمد محرم<sup>(١٧)</sup> :

ذهب ابن حرب في تجارة قومه ولسوف . يعلم من يفوز ويربح  
نسر مغى متصيناً ووراءه يوم تصاد به النور وتذبح  
بيننا يجيد عن السهام أصابه نبأ تصاب به السهام فتجرح  
فالشاعر لا يلتزم بالإطار القصصي بسبب حضوره حضوراً يزيد عن الشخصية القصصية ، كما أنه لا يلتزم الإطار القصصي موضوعياً - في تحريك الأحداث حيث يقرر ما سيلحق بالشخصية ، ولا يتركها في الموقف تواجه مصيرها ، ولا يتركها معها تنتظر ما يحدث لها ، فالانتظار والترقب عنصران مهمان من عناصر التشويق في القصة ، فضلاً عن أن فقدان القصة لها يفقدنا جانباً من فنيها .

وربما كان طول العمل سبباً وراء إهمال أحمد محرم لكثير من عناصر القصة الشعرية حيث نراه في بعض القصص الشعرية القصيرة أكثر توفيقاً منه في الإلياذة الإسلامية ، حيث يرى البعض أن أحمد محرم « قد سبق الكثيرين من الشعراء إلى بناء القصيدة بناءً قصصياً ، يعنى فيها بالتفصيلات وتصوير الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التي مروت بها الأحاسيس النفسية ، والتصورات والخيالات التي صاحبها »<sup>(١٨)</sup> . ومن تلك القصص تصويره لصبوة رجل إلى فتاة تاركاً زوجته وأولاده ، ومن ذلك قوله<sup>(١٩)</sup> :

صباً ربُّ البنين إلى فتاة سبته لب والرائى السليما  
فأصبح أمره أعبا عليه لما يدرى صحيحاً أم سقيما  
يجيه البنون فيزد رهم ويلوى عنهم وجهاً شوما  
وتسأل أمهم : ماذا دماها فيحبها جنت ذنباً عظما  
فيضربها فيدركها بنوها فلولاهم غلت عظما ريمما

تصوير الحدث هنا أكثر اتصالاً بروح الشعر وروح القصة معاً ، وعمر القصيدة هو الوافر ولا نجد فيها حشواً ولا ترديداً ، وإنما نجد الحدث مرتبطاً بالشخصية .

ومن الأعمال التي تستحق النظر والوقوف عندها « ملحمة عين جالوت » للشاعر : كامل أمين ، وهي قصة شعرية طويلة جداً تقع في ٩٥٠ صفحة من القطع المتوسط تشمل الصفحة الثامنة عشرين بيتاً ، وأغلب الصفحات يشتمل على ثمانية عشر بيتاً وهي من الشعر العمودي ، ويقترب الشاعر من الحكاية الشعبية ، فنجد الرواية يقدم للملحمة عين جالوت بحكايات متتابعة منذ أختياتون وأختاتون ودعوتهم إلى التوحيد ، وتعتبر قصة أختاتون قصة شعرية مستقلة ، ثم ينتقل إلى قصة نقل معبد أبي سمبل ويروي كثيراً من القصص والأحداث التي مرت بمصر ، ثم ينتقل إلى ما أسماه « فرش الملحمة » فيبدأ بنشيد منكرفي ، ثم قصة جنكيزخان والمغول ، إلى خوف جيش علاء الدين شاة من مواجهة جيش المغول حتى وصل إلى « عين جالوت » .

وهو يعرض الأحداث من خلال الرواية وقد يعرضها في صورة مواقف وحوار .

وهذا نموذج يصور فيه الكاتب سير بيبرس إلى غزوة يقول فيه (٣٠) :

وسار بيبرس بالجاليش منطلقاً صبراً يفتش عن فوّه يقع  
يقود عشرة آلاف على صهرا ت الخيل كالريح بالقولاذ تدرع  
شقت سنابكهم كالليل أروقه من السحاب فطاروا وهي ترتفع  
لا يعلمون متى تزداد عتمتها ولا يباليون فيها أين تنفشع  
حتى إذا اقتربوا من غزوة نزلوا بقرب بيارة في ظلها هجعوا  
فأبصروا البلد وقد شدوا رحالهم إلى العريش وقد أعاهم الفزع  
فاستفسروا منهم عما رأوه فقا ل القاتلون (مغول) خلفنا انلغوا  
كروا على غزوة في ذات أسمية كثر الجراد فلا كفوا ولا انقطعوا  
حتى إذا سقطت لم يتركوا أبدا بيتا بغير خراب فيه يتجعجع  
لما سمعنا وأبصرنا الدمار بها طرنا وقد نال منا الرعب واللع  
فقال بيبرس لا نخشوا فتحن هنا جيشنا لهم وغداً فيها ستجتمع  
لا تبعدوا طنبوا من خلف جيئنا واستأنفوا في السهول السمي واتجمعوا  
ضموا فوارسكم للجيش وانطلقوا معي إليهم فعاد البلد واجتمعوا

وجمعوا إلى رجال البدو كلهم لا تكرهوا أحداً وليأت من رغباً  
 وكونوا فرقة للبدو ضاربة فقال شيخهم أكرم ابن طلبا  
 مسبقني بمنى كم كنت أطلبها كل امرئ عندنا في نيلها رغباً  
 فلا أقل هنا والفعل تدهنا من أن تؤدى للأوطان ما وجبا  
 أرض العروبة تدعونا ونحن بها كنا ونبقى كما كنا معاً عربا

\* \* \*

وهذه الملحمة بما تتميز به من طول ، وتنوع في البحور ، وتوافر العناصر  
 القصصية ، تعتبر شاهداً على صلاحية بحور الشعر العربي لأسلوب القصة .

فالآيات السابقة من بحر البسيط ، كما نجد الشاعر يستخدم كثيراً من البحور وينوع  
 في القوافي ، وهو تنوع ضروري لمثل هذا العمل القصصي ، ومن استخدامه لبحر  
 الكامل في نظمه القصصي قوله (٢١١) :

وتقاتل الجيـشان دون نتائج حتى أتى فصل الشتاء المرهق  
 حلت مؤامره بمصر فأسرع السـلطان يحمدها هناك بفيلق  
 كما يستخدم بحر المتدارك بصورة لافتة من صفحة ١٧١ حتى ٢٦٦ ومن ذلك  
 تصويره لشوق المرأة لزوجها فيقول (٢١٢) :

ونعود الآن لجلسناار لما ودعها في القصر  
 وانطلق جلال إلى الكرج بقيت في القصر بلا صبر  
 ضاقت بالوحدة وانشغلت بأذى الحرمان من الحجر  
 وجلال يخرج من حرب ليسير لحرب لا يدرى  
 لو يغفل ثانية خسرت يده مانالت من نصر  
 أسرت جلسناار هوامها والشك يحرق إلى الكفر  
 والمرأة كبرت أم صغرت أنشئ في القدر أو العمر  
 تشاق الزوج وتطلبه في كوخ كانت أم قصر

كما نراه يستخدم بحر المتقارب ومن ذلك قوله (٣٣) :

أنا الصقر يا سميل النيل هل تعى قال يا حور إنى أعى  
ويستخدم بحر الوافر كما فى قوله (٣٤) :

تأمل فى الضباب ألأح شئ فقال أرى سحابا من غبار  
وجيشا زاحفاً غطى الفيافى كأن الجند أمواج البحار  
ونراه يستخدم بحر الطويل ومن ذلك قوله (٣٥) :

أعندك أخبار؟ فقال بلهفة أجل أعذب الأخبار قال فهات  
فقص عليه قصة النهر كلها وإغراق كل الجيش فى الفلوات  
وقال له : عد قبل أن يجمعوا لهم جيوشاً تضم الشمل بعد شتات  
فللدهر أحياناً وإن ضن فرصة إذا ذهبت لم تأت بعد فوات  
فما كاد طفوقول يتم كلامه ويسمع هولاء صدى الكلمات  
ويهمسها حتى تنزل ضاحكاً بسخريه مجنون الضحكات  
وقال له : فخ جديد وحيلة أتخدعنى يا ذئب بعد موافى  
كما نجلده يستخدم مجزوء الرمل ومن ذلك قوله (٣٦) :

وبهذا صار للأكراد فى مصر الصدارة  
ورأى فى ذلك الأمر الممالك استشارة  
وتحذ لرجالو حققوا فيها انتصاره  
وتلقوا كل عبء الحرب صبراً ومهارة

ويقتل من مجزوء الرمل إلى تام الرمل فيقول (٣٧) :

ورأى توران فى خطته سفنا تنقل من فوق الجمال  
من مهنود إلى بحر الخطية فى طريق البر والميناء خالى  
ثم يجرى السفن فى النهر لترسو قرب شريين بعيداً فى الشمال

حيث تنقض على سفن الفرجة عبر فرع النيل من هذا القتال  
تقطع الإمداد والتموين عنهم والشواني عبووها بالرجال  
هكنا يفتنى الصليين جوعاً ووباء دون حرب أو قتال  
وإذا كنا نرى أن كتابة شاعر مثل هذه الملحمة في إطار البحور العربية يثبت لهذه  
البحور القدرة على التعبير في إطار أسلوب القصة ، فإننا نرى من ناحية أخرى أن هذه  
القصة الشعرية الطويلة ليست هي الصورة المثلى للقصة الشعرية ، على الرغم من أهمية  
التجربة ، وقيمها الفنية ، لمازلنا نطمح إلى تلك القصة التي تقدم لنا الإنسان الشعر ،  
والأحداث الشعرية ، فليست القصة الشعرية مجرد نظم لأحداث ، كان من الممكن  
تقديمها بالنثر ، فالقصة الشعرية هي التي تقدم لنا الحياة شعراً والرؤية والحديث  
والشخصية والعالم شعراً ، فالشخصية تنطق بالشعر ، ليس في إطار نظم ما يمكن أن  
يقال بالنثر ، وإنما في إطار تعبيرها عن نفسها وعن عالمها للتمييز شعراً . يقول أستاذنا  
الدكتور عز الدين إسماعيل : « لابد للشاعر أن يجعل في كل لحظة وفي كل كلمة أحس  
بالشعر وفي الوقت نفسه أحس بالقصة .

وإضافة الشعر إلى القصة ليس مجرد زينة ، وليس مجرد إثبات للقدرة على نظم  
الكلام ، وإنما تستفيد القصة من الشعر التعبير للموحى المؤثر ، ويستفيد الشعر من  
القصة التضميلات المثيرة للحية .

فهى بنية متفاعلة ، يستفيد كل شق من الشق الآخر وينعكس عليه في الوقت

نفسه » (٢٨) .

\* \* \*

ومن تلك المحاولات التي تقترب من روح الشعر وروح القصة تلك القصة الشعرية  
التي قلمها حسن كامل الصيرفي ، بعنوان « شهر زاد » .

يصور الشاعر العالم الداخلي لشهر زاد من خلال مناجاتها لنفسها تصويراً شاعرياً  
متميزاً فيقول على لسانها (٢٩) :



يا ارتعاد القلب من هذا السريز  
يا جراح الروح من هذا الحريز  
يا ظلام النفس في شعله نور  
بئس ما أخرج من هذا المعصير

\*\*\*

غمرة تسكر لكنى أفيق  
ويد تملأ والعمى تريق  
ورحاب واسعات بى تضيق  
وأنا فى اللجة الكبرى الغريق

\*\*\*

كيف أستوحى انقلبنى با مماء  
ضاع فى الأرجاء ذباك النداء  
صُغت الدنيا لما يحدى الرجاء  
وسواد الليل يغزوه الضياء

\*\*\*

أترى تعجبه قصة إنس  
يرقص الدنيا على رنة كأس  
لا يبالى بفقد نفسه وأمس  
إن يمت جى يحده عنه التأسى

\*\*\*

أم ترى تعجبه قصه جن  
جاس فى ققم أو جوف دك  
عادة تمنع من فتنة عين  
فتى الفتنة فى خاطر ظن

ثم تقول (٥٠) :

لمعت فى ذهنى المكشود فكرة  
فأثارت فى كيانى ألف ثورة  
واحتدى الخاطر لى من بعد حيرة  
فبدلت القول حتى شمت فجرة

\*\*\*

قصّة شلت إلى صوتى سماعة  
ومضت لى ساعة فى إثر ساعة  
وهو فى صبر وشوق وضراعة  
باسم كالطفل تمال وداعة

\*\*\*

أذن الديك فأنتيت المقالة  
رمقنى نظرة توحى سؤاله  
ما الذى تسم فألبت خياله  
فى غد تسمع ما قالت وقاله

\*\*\*

ليلة تمضى وتمضى - بعد - ليلة  
وصياح الديك لم تتركه غفلة  
مؤذن أن أختتم القول بقبلة  
فأراه فوق صدرى يتدلّه

\*\*\*

صولة الجبار صارت ضعفت عاشق  
غضبة البركان صارت همى وامق

يا له بين يدي- كالطفل- غارق  
في الكرى... والقلب بالرقعة حافق

\* \* \*

فالشاعر يستخدم الوسائل البلاغية من تشبيه واستعاره وكتابة ومن تصوير استخداماً متميزاً ، ويوظفها لبنائه الشعري القصصي كما نراه يستخدم الاستفهام الذي يكشف عن الحيرة ، ويقدم من خلاله نوعاً من الحوار الداخلي .

وقد ساعد ذلك على الإحساس بشاعرية القصة ، فالشاعر يقدم شهرزاد شاعرة تعبر عن حالها وحلمها وحيثتها تعبيراً شعرياً ، إنها عين الشاعر على نفسها ، فالشاعرية هي القاسم المشترك بين شخوص القصة الشعرية ، والمسرحية الشعرية ، فليدع القصة شاعر ولهذا فإنه يقدم الأشخاص والأحداث من خلال رؤية شاعر ، كما يقدمها من خلال تشكيل وأداء شعري ، وهذا هو الأساس الذي يجب أن ينطلق منه شعراء القصة .

\* \* \*

ولو تأملنا الناذج المبكرة للقصة في الشعر الجاهلي لوجدنا أن الشاعر لا يقدم نظماً للأحداث وإنما يقدم أحداث القصة من خلال بناء شعري تصويري متميز يجعلنا نشعر بالشعر والقصة في آن واحد .

وإذا تأملنا البناء الموسيقي للقصة الشعرية « شهر زاد » التي عرضنا بعض لوحاتها ، وجدنا أن الشاعر يستخدم مشطور الرمل « فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن » ويستخدم نظام المقطوعات المربعة حيث تنتهي كل أربعة أشطار بقافية واحدة ، وهو يقيم بناءه الشعري القصصي في تدفق وانسياب ظاهرين ، ويستخدم الوسائل الإيقاعية من تجنيس وتكرار صوقي ، وتقسيم استخداماً لا تكلف فيه يعطى اختزى بعداً يشبه الموسيقى التصويرية ، أو التمثيل الصوقي ، وإن كنا في بعض المواقف نلاحظ غلبة التشكيل الشعري على التشكيل القصصي ، أو غلبة الغنائية على القصة ، وهو أمر لا يرجع إلى الإطار الموسيقي ، ولكن إلى رغبة الشاعر وتعمده ذلك .

وإذا كنا قد عرضنا بعض النماذج من الشعر القصصى وردت في بعض البحور الشعرية فإن لنا أن نبحت عما إذا كانت البحور الأخرى تصلح لأسلوب القصة الشعرى أم لا .

والمشاكل في الشعر الغنائى يجد أن الشعراء يستخدمون الوسائل القصصية في أغلب قصائدهم ، فالشاعر عندما يتحدث عن نفسه لا يخلو حديثه - غالباً - من حكاية قصيرة أو طوييلة عن نفسه أو غيره .

وحديث الشاعر إلى نفسه أو إلى غيره يتصل من قريب أو بعيد بالقصة .. فهذا شاعر جاهلي هو القند الزمانى يصور معاناة قومه وصبرهم على أذى أبنائه عمومهم حتى ضاق بهم الأمر فحاربوهم ، في أسلوب شعرى قصصى ، في قصيدة من بحر الخرج يقول فيها (٣١) :

صفحنا عن بنى ذهل	وقلنا القوم إخوان
عسى الأيام أن يرجع	من قومنا كاللى كانوا
فلما صرح الشر	فأسى وهو غريان
ولم يبق سوى العدوا	ن دنأهم كما دانوا
مشينا مشية الليث	غدا والليث غضبان
بضرب فسيه توهمين	وتخضيب وإقران
وطعن كفم الرزق	غدا والرزق ملآن
وبعض الحلم عند الجهل	للذلة إذعان
وفى الشر نجاة	حين لا ينحكك إحسان

فالآيات تقدم لوحة شعرية قصصية موجزة عن موقف يصلح أن يندخل في إطار قصة مطولة ، والشاعر لم يكتف بتقديم الأحداث ، وإنما قلم تبريراً منطقياً شعرياً لها ، بعد أن مهد لها موضوعياً .

\* \* \*

ومثل هذا التصوير الشعري القصصى رائية المنخل الشكرى من مجزوه الكامل  
والقى يقول فيها (٣٧) :

ولقد دخلت على الفتاة الخدر في اليوم المطير  
السكائب الحسناء ترلزل في اللئس وفي الحرير  
فدلتها فتدافعت مثل القطاة إلى الغدير  
ولثمتها فتنفست كتنفس الطيبي البير  
فدنت وقالت يا منحل ما يحسبك من حرور  
ما شفت جسمي غير حبك فامدني عنى وسرى  
وأحسبها وتجننى ويجب نافتها بعمرى

فالمصورة الشعرية صورة قصصية وهى فى إطار بحر من البحور القصيرة ، هو مجزوه  
الكامل ، وهذا يجعلنا نتأكد من صلاحية البحور القصيرة لأسلوب القصة الشعرية  
أيضاً .

\* \* \*

وقد يعمد الشاعر إلى تلخيص قصة واقعية ومن ذلك طرفه بن العبد الذى يصور  
قصة حب المرقش فى حديثه عن حبه هو لسلمى فزاه يقول فى لايته من بحر  
الطويل (٣٨) :

وقد ذهبت سلمى بهلك كله فهل غير صيد أنحرته جباله  
كما أنحرزت أسماء قلب مرقش يجب كلعع البرق لاحت عياله  
وأنكح أسماء المرادى يبتسخرى بذلك عوف أن تصاب مقاتله  
فلما رأى من أرض العراق مرقش على طرب نهوى سراعاً روحله  
إلى السرو أرض ساقه تحوها الهوى ولم يدر أن للوت بالسرو غائلة  
فخودر بالفردين أرض نطية مسرة شهر دائر لا يواكله  
فيالك من ذى حاجة حيل دونها وماكل ما يهوى امرؤ هو نائلة

فهو يعرض القصة في إيجاز ويقدم الأحداث المحورية في تسلسل .  
والأداء الشعري يتراكم مع الحكاية تراكباً واضحاً ومتوازناً فلا نرى غلبة أحدهما  
على الآخر .

\* \* \*

وهذه امرأة من هزان تصور برّها بابنها ثم إهائته لها بعد زواجه - فما يشبه القصة  
القصيرة في بحر البسيط ، فتراها تقول (٣٤) :

ربيته وهو مثل الفرح أعظمه أم الطعام ترى في جلده زغباً  
حتى إذا آوى كالضحال شذبهُ أباه ونفى عن مثنه الكرتاً  
أنشأ يزق أثوابي.. يؤدني أبعد شبي يتنفي عندي الأدباً  
إني لأبصر في ترجيل لته وخط لحيته في خله عجباً  
قالت له عرسه - يوماً - لتسمعي مهلاً فإن لنا في أمنا أرباً  
ولو رأني في نلر مسمرق ثم استطاعت لزادت فوقها خطبا  
فعل الرغم من أن الشاعرة تقرب من لغة الحديث في عرضها لقصتها مع ابنها ،  
فإن التشكيل الشعري لم يفقد فعاليتَه بل إنه يبدو متوازناً مع وسائل القص توازناً يتلاءم  
مع المحورى القصصى .

\* \* \*

وقد قدم بعض الشعراء قصصاً شعرية قصيرة في عصرنا الحاضر .  
ومن هؤلاء الشاعر محمود حسن إسماعيل ، ومما قدمه قصيدة « ريفية تسقط في  
المدنية » وقد نوع من القافية ، واستخدم القافية الداخلية .. يقول الشاعر (٣٥) :  
واهاً على دنياى ماصنعت بالحسن في كنف الصبا الفانى  
فتكت بعصمته ولو عدلت فتكت بقلب الانم الجانى

\* \* \*

في الرِّيف فتح للورى زهرى وسرى بطهرى فى مغانية  
كجمائم البستان لا أدرى من سيفرو أو هى معانية

\* \* \*

لحظ لعمرك كنت أرسله عفاً.. نماه سحر نظرائى  
يلهو به الرافى.. فيقتله وينيب قلب الصخرة العانى

■ \* ■

عذراء كم لوحت مشتاقاً فريت حشاشة قلبه الدامى  
ولكم مررت بعابله لاقى وضع الهدى بعفافي السامى

■ \* ■

عصفت فى الأرزاق من بلدى وتركته واحسرتا وطنى  
كوغنى الجميل وملعبى ودوى ومراحى المحبوب واحزننى

■ \* ■

ونزلت فى بلد شملت به قلنس الحجاب ممزق الستر  
مشت الفضيلة من كواعبه مشى اللليل بريقة الأسر

■ \* ■

يسرين والأجسام عارضة تغرى بحسن القد والقامة  
فضحت معاطفهن أودية كحبائل الصيد.. نغمة

■ \* ■

وشبابه غار.. قهاراه من عيشه هو والجميل  
سلب الأنوثة من عذاراه ومشى عليه الحار مسدول

\* \* \*

والحب ما أدنى رغائبه بين الكؤوس .. ورنه الوتر  
فيإذا الهوى يرخى ذوائبه كان العفاف لبابة الوطير

\*\*\*

وجرت على حتى المقادير فوقعت فيما كنت أنشاه  
عبثت بفتنتى القوارير وصباية الشاكي ولجواه

\*\*\*

سرق الأثيم قداسي ومضى ومضيت أندب حظي الكابي  
حيرى أروم القبر لى عوضاً عن حصة الدنيا وأوصا بى

\*\*\*

فأبى التراب لما يدنسه من لؤثة الآثام والعار  
فنزلت ما أفضى وأرجسه بيت الفجور، وعش أوزارى .

\*\*\*

أفسر فيه لمن يسامنى عرضى .. بما يلهى الطوى شبا  
ويد تصافح من يكلمنى ويد تصون القلب أن يقعا

\*\*\*

ورد جناه المرء من كنه واستاف منه الروح للقلب  
حتى إذا ضوع من شمه ألقاه مبتذلاً على التبر

\*\*\*

ويقال فى حكم الهوى : سقطت ونم ! ولكن من خداعكم  
لولا أذى الإنسان ما حملت إثم الهوى عنراء وعحكم

\*\*\*



فالشاعر يعرض قصة تلك الريفية التي أجبرها العيش على الانتقال إلى المدينة ، فكان مصيرها السقوط في براثن الخطيئة .

وهو يعرضها في إطار شعري ، يغلب على التشكيل القصصى ، بحيث جعلنا الشاعر نحس بالشعر أكثر مما نشعر بالقصة التي تستلزم إحساساً بالحكاية ، ونوعاً من التوتر والتشويق وشيئاً من الصراع والحركة ، أكثر مما نرى في هذه الأقصوصة الشعرية ، وهذا لا يقلل من قيمتها الفنية بوصفها أقصوصة شعرية لها مقومات الشعر والقصة .

وقد قدم شعراء المهجر قصصاً شعرية ، بعضها واقعي ، وبعضها رمزي ، ومن تلك القصص الواقعية « حكاية قديمة » لإيليا أبي ماضي يقول فيها (٣٦) :

وريت أمريكية خلت ودها	يدوم ولكن ما لغانية ودُّ
صبوت إلى هند فلما رأيتها	سلوت بها هنداً وما صنعت هندُ
وأوحت لها عيناي أن صباةً	تلجج في صدرى وأحذر أن تبُدو
فألقت إلى أترابها وتبسمت	أعني سكوتُ الصبِّ أم صمته عمدُ
فقلت سلام الله ، قالت ويره	فقلت أهزل ذلك القول أم جدُّ
وأمسكت أنفاسي وارهفت مسمعي	ففي نفسي جزرٌ وفي مسمعي مدُّ

فأقلت وددنا لو عرفنا من الفتي	وما يبتغيه قلت ما يبتغي العبدُ
له كبد جرى ، وقلب مكلم	غلطت لما للصبِّ قلب ولا كبدُ
قتيل ولكن ثوبه كفن له	وكل مكان يسريح به لحُدُ
فإن لم يكن من نظرة ترأب الحشا	فردى عليه قلبه وبه زهدُ
فخرج خلدنا احمراراً كأنما	نصاعد من قلبى إلى خدنا الوجدُ
وقربها منى وقسرى الهوى	إلى أن ظننا أننا واحد فردُ
وكهرب روحينا فلما تنهدت	تنهدت حتى كأن صدرى ينهدُ
وكان حديثٌ خلت أنى حفظته .	فأذهلنى عنه الذى كان من بعدُ

\*\*\*

أمرت فؤادى أن يطيعَ فؤادها  
وقلت لنفسى هذا منتهى المنى  
فإن ترغبي عنها وفيك بقية  
ومرت ليال والمنى تجذب المنى  
نسروح ونغلو والليالي كأنها  
ومازلت تستحق على عيوبها  
رأى الدهر سداً حول قلبي وقلبي  
خدعت بها والحُرَّ سهل خداعه  
وكنا تعاهدنا على الموت فى الهوى  
كأنى ما ألصقت ثغرى بشعرها  
فبيكى كاتيكى ويشدو كاتشدو  
وهذا مجال الشكر إن فائق الحمد  
لما أنت نفسى إنما أنت لى فبد  
وقلبي كما شاعت يلين ويشد  
وقوف، لأمر لا تروح ولا تغدو  
إلى أن تولى الغى واتضح الرشد  
فأزال حتى صار بينهما السد  
فلا طالعى يمن ولا كوكبى سعد  
لما لبثت إلا كما يلبث الورد  
ولا بات زندى وهو فى جيدها عقد

\* \* \*

جاءت.الآيات فى بحر الطويل ، والشاعر يعرض قصته مع تلك الأمريكية التى  
بهره جلالها ، وأنساه محبته الرمية ، حتى ظهر له أنه خُدع فيها .. والشاعر يعرض  
اللوحة القصصية فى أسلوب شعرى قريب من الواقع وهو فى نفس الوقت لا يتخلو من  
روح الشعر وما يتميز به الشعر من تصوير وتخييل .

\* \* \*

ومن تلك القصص الرمزية التى قدمها شعراء المهجر قصة الحجر الصغير لإيليا أبى  
ماضى ، وهى همزية من بحر الخفيف يقول فيها (٣٦) :

سمع الليل ذو النجوم أنينا  
فأنحنى فوقها يسترق الهم  
فرأى أهلها نياما كأهل الـ  
ورأى السد خلفها محكم البـ  
كان ذلك الأيمن من حجر فى السـ  
أى شأن - يقول - فى الكون شأنى  
وهو يغشى المدينة البيضاء  
س يعطيل السكوت والاصغاء  
كهف لاجلبة ولاضوضاء  
بيان الماء يشبه الصحراء  
سد يشكو المقادر العمياء  
لست شيئاً فيه ولست هباء

لأرخاماً أنا فأنت نخشا لا ولاضحرة تكون بناء  
 لست أرضاً فأرشف للماء أو ماء فأروى الخدائق الغناء  
 لست دراً تنافس الغادة الحسد بناء فيه اللوحة الحسناء  
 لأنا سمعة ولأنا عين لست خالاً أو وجنة حمراء  
 حجير أغبر أنا وحقير لاجالاً، لاحكة، لامضاء  
 فلاغادر هذا الوجود وأمضي بسلام إلى كسرت البقاء  
 وهوى من مكانه، وهو يشكو الأرض والشهب واللجى والسماء  
 فتح الفجر جنته .. فإذا الطور فان يغشى المدينة البيضاء

\* \* \*

فالقصة تدور حول قيمة كل شيء في الوجود ، وترمز إلى احتقار البعض لأنفسهم  
 على أهميتهم بالنسبة للحياة ، وضرورتهم لحياة غيرهم . والشاعر يسلط الضوء على  
 موقف يتأذى فيه الحجر نفسه ، محترقاً لها ، فهو لا يرى لوجوده أهمية وينتهى إلى  
 الانتحار فتكون نهايته نهاية مدينة بأكملها .

وقد وفق الشاعر في تشكيله القصصى الشعرى ووازن بين عناصر التشكيل  
 والمحتوى ، وقدم قصة شعرية قصيرة لها ما للقصة من خصائص ولها ما للشعر من  
 سمات .

\* \* \*

وقد نكون بعد عرض تلك النماذج قد كشفنا عن قدرة الشاعر المجيد ذى الموهبة  
 القصصية على أن يقدم قصة جيدة ، في إطار البحور الشعرية العربية .  
 إن على الشاعر لكي ينجح أن يمتد في تحقيق التوازن بين عناصر التشكيل الشعرى  
 والقصصى من ناحية وبين المحتوى الشعرى والقصصى من ناحية أخرى وهو شرط لمجاح  
 القصة الشعرية ، بحيث تصبح تلك القصة بنية متلاحمة تحقق جودتها من خلال هذا  
 التلاحم والتوازن .

وهي لا تكون هكذا إلا إذا تشكلت شعراً ، لاحقاً تكون نظماً لأحداث  
وأحداث .

ولاشك أن الشاعر القصصى قادر على أن يقدم من خلال قصصه الشعرية نماذج  
إنسانية أقرب إلى الجوهر حيناً يقصد إلى ذلك ، فلا يكتفى من القصة الشعرية بما فيها  
من شعر وحكاية ، بل يتجاوز ذلك إلى الكشف عن أبعاد إنسانية لا يقدر النثر على  
الكشف عنها .

## ثانياً : موسيقى الشعر المسرحى

### ١ - مدخل

عرضنا فى الفصول السابقة لأنماط شتى من الشعر الغنائى من حيث البهر ، ومن  
حيث القوافى ومن حيث التقنيات الموسيقية المتعددة ، التى يستخدمها الشاعر فى  
تشكيله الشعرى .

وفى تناولنا لموسيقى الشعر المسرحى نطرح - بادئ ذى بدء - قضية اختلاف هذا  
النوع الأدبى عن الشعر الغنائى هذا الاختلاف الذى يقودنا إلى التساؤل عن إمكانية  
استخدام نفس الأنماط الموسيقية المستخدمة فى الشعر الغنائى ، فى تشكيل هذا النوع  
من الشعر .

ولابد - لهذا - أن نبحث عن أوجه الاختلاف بين الشعر الدرامى والشعر الغنائى .  
وقد حاول إليوت أن يحدد بعض أوجه هذا الاختلاف فى مقال له بعنوان

« أصوات الشعر الثلاثة » جعل لكل نوع من الشعر صوتاً يخصه فقال إن الصوت الأول هو صوت الشاعر وهو يتحدث إلى نفسه ، أو لا يتحدث إلى أحد ، والثاني صوت الشاعر يتحدث إلى جمهور .

أما الثالث فهو صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث بالنظم ، صوته لا عندما يقول ما يستطيع هو شخصياً أن يقول . بل ما يستطيع فحسب أن يقول في حدود شخصية وهمية مخاطب شخصية أخرى وهمية .. والتمييز بين الشاعر الذي يخاطب آخرين بصوته هو شخصياً ، أو بصوت يتمثله ، وبين ذلك الذى يتكرر حديثاً تتبادله شخصيات وهمية تثير مشكلة الفرق بين النظم الدرامى أو ما يقارب الدرامى . وبين النظم غير الدرامى » (٣٨) .

فالبيت يريد أن يميز بين المواقف الإنسانية الثلاثة في الأنواع الأدبية ، ويقول أستاذنا الدكتور عبدالمنعم تليمة في هذا الموضوع :

« إن الثابت في الجمالى هي المواقف الثلاثة - الغنائى والملمحى والدرامى أما الأنواع فمتغيرة .

المواقف ثابتة لأنها أصل الإدراك الجمالى للعالم وزوايا النظرة الفنية إلى هذا العالم . أما الأنواع فمتغيرة لأنها محسوسات محكومة بمحاجات تاريخية ومدارك وأساليب في التلقى في مرحلة ما .

والمواقف كلها متحققة في كل عمل فنى - إذ إنها الأصل في إدراك العالم جمالياً - وإنما يبلب واحد منها على نوع ما وفقاً للحاجات الإنسانية في مرحلة معينة » (٣٩)

والأصل في العمل المسرحى هو الموقف الدرامى لكن هذا الموقف لا يتحقق في المسرح وحده ، بل إنه ليتحقق على نحو من الأنحاء في كل أثر أدبى وكذلك الموقفان الغنائى والملمحى » (٤٠) .

وكل موقف من المواقف الثلاثة الغنائى والملمحى والدرامى يمكن أن يتنظم مواقف شتى كالالتزام والاعتقاب والتمرد ، وكالحب والبغض وإذا كان كل موقف يتميز في

الشعر الغنائي عنه في الملحمي والدرامي فإن تلك المواقف تتشابه أيضاً في كل موقف أدبي ومن هنا فإن بعض ما يواجه به الشاعر نفسه غنائياً ، أو غيره ملحمياً يصلح أن يكون جزءاً من بناء درامي .. إذا كانت الدرامية انعكاساً حقيقياً وتجلياً جلياً للإنسان .

فالدراما ليست بناءً مغلقاً ، حيث إن كل تعبير صادق ، أو كل تعبير حق هو جزء من دراما هذا الوجود ، وحوار الإنسان مع نفسه ، وحواره مع غيره ، وحواره مع عالمه ، ومع قضاياها الكبرى ، التزامه ، واغترابه ، وغمده توقعات شعره ، وسبحات خياله ، كلها عناصر أساسية في أي بناء غنائي أو ملحمي أو درامي .

والشعر الغنائي ليس مقطوع الوشائج بالنسبة للدراما الإنسانية فهناك آلاف القصائد في الشعر العربي يمكن أن تقتطع منها مواقف درامية أو شبه درامية ، وهناك مسرحيات عالمية يمكن أن تقتطع منها مواقف غنائية ، أو شبه غنائية ، ولنا بذلك نريد إن تقرب فقط ما بين الموقفين أو نلغى الفواصل بينهما ، وإنما نريد أن نقول : إن الإطار الموسيقي للشعر الغنائي يصلح للشعر الدرامي وقد يلزم الشاعر بعض الحرية في تشكيل إطاره الجديد للشعر الدرامي ، لكننا لا نوافق ولا نستجيب لما يقوله البعض بعلو جرس الإطار الغنائي القديم ، حيث يريدون بهذا أن يثبتوا أن الشعر العربي الغنائي لا يصلح إطاراً للشعر المسرحي : يقول الأستاذ كمال محمد إسماعيل في تقويمه لمسرح عبد الرحمن الشراقوى : لقد تحاشى عبد الرحمن الشراقوى استخدام الشعر المقتفى كقوالب المضامينة المسرحية ، متعمداً ومجدداً ، فاعتمد على توقيع أنفذ إلى الشعب من حيث إن الفن الواقعي للشعب ، فيجب أن يكون بحيث يعقله الشعب ، فتلافى عيوب الشعر العمودى وجرسيته وموسيقاه الواضحة التي يعيبها بعض النقاد تلك العيوب التي من المظنون أن شوقي وقع فيها وبالتالي عزيز أباطة<sup>(١١)</sup> .

ويقول أيضاً : « لم يقتصر الشراقوى على تمجيد المتدارك في محاولته ليحقق توقيعه الشعرى الكامل وواقعيته ، بل استخدم الرجز والمقارِب والكامل والرمل .

متعمداً عما يسبب الجرس البارز حتى تمكن من أن يلج في الإيقاع الطبيعي للغة المحادثات اليومية »<sup>(١٢)</sup> .

فهو يرى أن هذه البحور الأربعة ذات التفضيلات المتشابهة تتيح للشاعر أن يقترب من لغة الحديث اليومي ، لأنها ليست عالية الجرس. ونحن نخالفه فالمتدارك هو البحر الذى جاءت منه داليه شوقي الراقصة التى يقول: فيها<sup>(١٣)</sup> :

مضناك جفاه مرقده ويكناه ورحم هوده  
حيران القلب مغنبه مقروح الجفن مسهده  
أودى حرقا إلا رمبهاً يبقيه عليك وتنفده  
يسهوى الورق تأوّهه ويلب الصخر تنهده  
والمقارب هو الذى يقول فيه أبو القاسم الشافى<sup>(١٤)</sup> :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر  
ولا بد لليل أن ينجلي ولا بد للقيد أن يتكسر  
ومن لم يعائقه شوق الحياة تبخر في جوها وانذر  
وويل لمن لم تشقه الحياة من صفعه العلم المنتصر  
وليس معنى ذلك أن هذه البحور لا تصلح لإجراء الحوار ، أو للتعبير عن القضايا الإنسانية ، والأحداث الدرامية ، وإنما أعنى بهذا أن البحر الواحد يستوعب قصائد عالية الجرس أو راقصة وأخرى هادئة الجرس تناسب في تسلسل ورقة .  
بل إن القصيدة الواحدة قد تبدو عالية الجرس حيناً ، منخفضة الجرس حيناً آخر .

ففى توتيه الأعشى من بحر الرمل نراه يقول :<sup>(١٥)</sup>

خالط القلب هموم وحزن ، وادكار بعلمها بكان اطمأن  
فهو مشفوف بهنر هام برعوى حيناً يمن

ويقول :

ثم أرسلت إليها أنفى معلى عذرى فزديه بأن

وبدرت القول أن حبيبتها ثم أنشأت أفسدى وأهن  
وأرجيها وأخشى ذعرها مثل ما يفعل بالقود السنن  
فالآليات تقرب من الوصف الدرامى على الرغم مما استخلمه الشاعر من تكرار  
صوفى كان من الممكن أن يجعلها بعيدة عن ذلك النظم القصصى ذى البعد الدرامى ،  
أو أن تجعل الآليات ذات جرس عال وهو أمر لم يحدث .  
ولكننا نرى الشاعر فى نفس القصيدة يبدو وكأنه يتغنى - مبتشياً - بأغنية ،  
فيقول (١) :

وعلالو وظلالو بــــــــــــارو وفليج المسكر والشاهفرن  
وطلاء خســــــــروانى إذا ذاقه الشيخ تغنى وارجهن  
وطناير حسان صوتها عند صنج كلما من أرن  
وإذا المسمع أفنى صوته عزف الصنج فنادى صوت ون

فالموضوع والتشكيل اللغوى هما اللذان يحددان بدرجة كبيرة جرس القصيدة . ففى  
الموضوعات الإنسانية التى تتصل بمعاناة الإنسان نشعر غالباً بالجرس هادئاً ، وفى  
الموضوعات الحماسية ، أو ذات العلاقات الالهية نرى جرساً عالياً يناسب الموضوع وقد  
يحدث نوعاً من التداخل بين الصوت والمحتوى الشعرى ، والمحصلة أنه ليست هناك سمة  
مطلقة لأى بحر من البحور .

وهناك قضايا مهمة تتعلق باستخدام الوزن فى الشعر المسرحى ، وهناك أسئلة كثيرة  
تطرح نفسها .

إن هناك حواراً وشخصيات ومواقف كما أن هناك زماناً ومكاناً والزمان ذو شقين :  
زمن يشمل عصر المسرحية ، أى الزمن الذى تمت فيه أحداثها قديماً كان أم حديثاً ، ثم  
الزمن الذى يستغرقه عرضها .

أما المكان فيشمل البيئة وخشبة المسرح ، وهذا التعدد يجعلنا نسأل عما إذا كان من  
الضرورى أن تتنوع البحور تبعاً لتنوع هذه العناصر فتستخدم كل شخصية بحراً خاصاً ،



أو يكون لكل موقف بحر بعينه يناسبه أو يكون لكل موضوع بحر وقافية ، ويكون لكل جمهور مستوى من الأداء والتشكيل وهل يلزم للعامة بحر وللخاصة بحر أم أننا نستطيع أن نحاطب الجميع من خلال أى بحر وأن نجعل الجميع يتحلقون من خلال أى بحر . وبالنسبة للقافية يكون التساؤل عن صلاحية كل القوافي نوعاً وروياً للشعر المسرحي ، أم أن هناك قوافي لا تصلح لهذا الشعر ، أم أن هذا الشعر المسرحي يجب أن يتحرر من القافية ، أم أن من الضروري أن تتنوع القافية بما يتناسب مع الموقف والشخصية ، أم يجوز إهمال القافية أحياناً واستخدامها أحياناً فتصبح قافية عرضية تأتي دون استدعاء لها . أو تأتي وفق حاجة يراها الشاعر أو يستدعيها للموقف .

وهناك نظام البيت وعدد التفعيلات والانتقال بين البحور والانتقال بين القوافي ، ومناسبة القافية للموقف وتعبيرها عنه ، والتناسب بين الإطار الموسيقي والمصطلح هذه الأسئلة تطرح نفسها على المبدع والناقد معاً .

وهناك التجريتان الأوليان في التأليف المسرحي في الشعر العربي : تجربة شوقي ، وتجربة عزيز أباظة : وهما تجربتان مهمتان في هذا المجال .

انطلق شوقي الشاعر الغنائي الذي درس في فرنسا واطلع فيها على نماذج مسرحية ، انطلق يكتب للمسرح ، ويعدّه عزيز أباظة .

وكانت النماذج العليا - في الشعر - لهنين الشاعرين نماذج غنائية أى أنهما انطلقا من أرض الغناء ليؤلفا للمسرح ، ولقد كان هذا في نظري واحداً من الأسباب التي أدت إلى بروز بعض العناصر الغنائية ، أو فيما لاحظته البعض من ارتفاع الجرس في بعض المواضع دون أن يتطلب الموقف ذلك .

تقول الشاعرة نازك الملائكة : « ومع أن شوقياً قد نظم مسرحيته « مصرع كليوباترا » وفي ذهنه مسرحية شكسبير إلا أنه خالف شكسبير في قضية الوزن ، أما شكسبير فهو في مسرحياته يلزم وزناً واحداً في العادة ولا يخرج عنه إلا إذا عرض داخل المسرحية نشيداً أو أغنية فإنه يخرج إذ ذاك إلى وزن قصير غنائي » (٧) .

« وهذا ما لم يفعله شوقي وإنما أقام مسرحيته على أوزان كثيرة يتنقل من واحد إلى آخر في حرية كاملة .

وهذا مقبول لأن الوزن الإنكليزي الذي استعمله شكسبير يبدو لنا في العربية وزناً سهلاً - موسيقياً فيه عمومية تجعله يصلح للمحاورات البسيطة » (٤٨) .  
وتقول أيضاً :

فلو التزم شوقي وزناً واحداً هو البسيط أو الطويل أو الخفيف لشعر المشاهد والقارئ بالملل لأن قوة النغم في هذه الأوزان تسيطر على المعاني وتغيبها في قمقم وتطغيا روحاً معينة .

أما الوزن العربي الواحد فإن موسيقيته العالية تجعله رتيباً في مسرحية يستغرق تمثيلها ثلاث ساعات في الأقل » (٤٩) .

وترى الشاعرة أن « تغير الوزن يشعر بتغير الحالات النفسية التي تعزى الأفراد ويتم عن تغييره . نهم الكلام » (٥٠) .

ويرى الأستاذ رفيق وناس أنه « قد تمكن شوقي في مسرحياته الأخيرة من تطويع البحور الطويلة لتقتضيات الحوار .

ولئن لم يلتزم شوقي بحراً واحداً وقافية واحدة في مسرحه فإن انتقاله من نظم إلى آخر كان غالباً باعتبار الموقف الدرامي » (٥١) .

ويرى كمال محمد « أن شوقياً قد استعمل الأشكال التقليدية للشعر وأغنى بها قالب القصيدة المتفاعة والمقطوعة العمودية ، والبيت سواء في الأغنية أو المنتجة أو الحوار معتمداً على معظم بحور الشعر ، حسب الأوزان الغنائية التقليدية غير مقلد في هذا شعراء الإغريق الذين أفردوا لشعر الحوار وزناً هو الوزن الثلاثي الإيامبو وهو من بين الأوزان كلها أقرب إلى لهجة التخاطب أو لشكسبير الذي استخدم الشعر المقفى والشعر المرسل والنثر كذلك في مسرحياته كلا في مكانه » (٥٢) .

فالآراء التي طرحناها تربط بين وجوب تغير الأوزان وبين الشخصيات والمواقف

الدرامية وبين دفع الملل عن القارئ على الرغم من أن هذه الانتقالات جميعها يمكن أن تحدث في إطار البحر الواحد . وقد يمثل هذا في نظر البعض صعوبة بالنسبة لكاتب الدراما ولكن الكاتب الماهر لا يعوقه ذلك عن تشكيله القنى .

وليس معنى ذلك أنه من الأفضل أن يكتب الشاعر مسرحياته في بحر واحد .

كما أن القول بعدم ضرورة الالتزام ببحر واحد لا يعنى أن الانتقال بين البحور يمثل انتقالاً بين المواقف ، أو أن هناك بحوراً بعينها تناسب بعض الحالات النفسية أو المواقف أو الشخصيات ، أو أن هناك بحوراً تليق بالمرأة وأخرى بالرجل ، أو بحوراً تليق بالحلمة وأخرى بالقضايا الاجتماعية والإنسانية والعاطفية ، فالبحر يمكن أن يستوعب مختلف المواقف والموضوعات والشخصيات .

ومع ذلك فإن توزيع البحور قد يفيد في تمييز المواقف والموضوعات والشخصيات إذا تم استجابة للدواعى تتصل بمستويات عميقة وجوهرية ، لا تبعاً لتقنية سطحية ترى أن تغيير البحر هو تغيير في المواقف والشخصية .

« ولكل شخصية من شخصيات المسرحية حقها على الكاتب في أن تأخذ نصيبها من الحديث الشعري ، وهذه الحقيقة تضطره إلى محاولة استخراج هذا الشعر من الشخصية بدلاً من إملائه عليها »<sup>(٥٣)</sup> .

ولاشك في أن تعدد الأوزان يقودنا إلى اختيار الوزن المناسب للتعبير عن الموقف ، وليس التعبير عن الموقف بالضرورة هو جعل هذا الموقف نسخة من الواقع ، أو جعل الحوار صورة الحوار واقعي فإن جلسة بين بعض الأشخاص يمكن أن تشغل حواراً يزيد عن حجم مسرحية دون أن يكون لهذا أى صلة بالمسرح ، أو الدراما .

« وفي المسرحيات النثرية التي كتب لها أن تعيش ، والتي مازلتنا نقرأها بعد أجيال وتقدمها على خشبة المسرح نجد أن النثر الذي يرد على لسان الشخصيات بعيد بعد الشعر عن لغة الكلام العادية بألفاظها وإعراجها .. »<sup>(٥٤)</sup> .

وتعدد البحور الشعرية من ناحية تجعل الشاعر قادراً على اختيار الإطار الذي يمكنه

من أن يقدم فيه الموقف الدرامي ، وليس بالضرورة أن يصف الكاتب أو يبتذل ليكون واقعياً ، أو بتصور أن مجراً بعينه أقرب إلى الواقعية من غيره .

فالواقعية في المسرح الشعري روح ومنطق قبل أن تكون تماثلاً مع الواقع ، أو التزاماً يبحر يقترب من التثنية .

« فالشعر لابد أن يبرر وجوده درامياً ، ولا يقتصر فحسب على أن يكون شعراً جيداً صيغ في شكل درامي وينبغي بناء على ذلك ألا تكتب بالنظم مسرحية بلائها من الناحية الدرامية النثر » (٥٥) .

فالكتابة المسرحية اختيار ، وعلى الشاعر أن يختار المحترى الذى يستطيع أن يقدمه دون أن يترقى بالشعر إلى مستوى النثر ، ودون أن يحمل النظم هو الدليل على أن مسرحه شعري .

« إن النظم ليس مجرد شيء شكل وأداة من أدوات الزينة فتأثير النظم علينا ينبغي أن يكون تأثيراً لا شعورياً » (٥٦) .

« وبالنسبة للمسرحية المنظومة ، فكثيراً ما يقبل الناس علينا ومعهم هذا الشعور بالاختلاف ، والأمر يدعو للأسف إذا ما أثار النظم نفورهم ، ويدعو للأسف أيضاً إذا ما أثار إعجابهم ، إذ ينبغي أن يترك الأسلوب ووقع الكلام سواء أكان نظماً أو نثراً غير شعورى في مجموعة » (٥٧) .

ولا يكون ذلك بمراعاة النظم فقط وإنما يتحقق ذلك إذا استطاع الشاعر أن يختار إلى جانب البحر المناسب والقافية المناسبة - الوسائل الأسلوبية التى يعبر بها عن الحدث والشخصية « فالشخصية لا تخلق إلا في الحدث ولا تكتسب واقعيتها إلا من خلال الحدث » (٥٨) .

« ان عمل شاعر مسرحى عظيم كشكسبير إنما هو عالم بأكمله ، وكل شخصية تتكلم بلسانها ، ولكن ما من شاعر آخر يتأق له أن يجد لها هذه الكلمات لتتفق بها » (٥٩) .

وقد يتصور البعض أنّ النظم يمثل عائقاً في سبيل مسرح شعري واقعي ، وهذا غير صحيح فالنماذج والمواقف الإنسانية التي يقدمها الشاعر الدرامي المجيد نماذج ومواقف أكثر تركيزاً وأقرب إلى الجوهر ، وهناك موضوعات لا يستطيع النثر أن يستوفى حقها في الوقت الذي يستطيع الشاعر من خلال بصيرته النفاذة ووسائله المتميزة أن يقدمها تقديماً درامياً فائقاً .

وهناك كتاب مسرح عظام مثل إيسن وتشيكوف استطاعوا أحياناً أن يفعلوا بالنثر ما لم يتصور أن النثر قادر عليه ، ولكن الكتابة بالنثر عاقت قدرتهم على التعبير بالرغم من النجاح الذي أحرزوه .

« إذ لا يقدر سوى الشعر الدرامي ، والشعر الدرامي في أقصى لحظات عمقه على التعبير عن هذا المجال الرهيب من الحساسية »<sup>(١١)</sup> .

أما بالنسبة لتلقي الدراما الشعرية « فإن الناس مهينون للاستماع للنظم من بين شفاة الشخصيات التي تلبس ملابس تاريخية ، ولا بد لهم من أن يهيئوا للاستماع له من شفاة ناس يلبسون كما نلبس »<sup>(١٢)</sup> .

ويمكن للشاعر الدرامي أن يختار نماذج إنسانية ومواقف إنسانية تلائم الشعر الدرامي ويلائمها هذا الشعر .

فإذا انتهينا إلى هذا الحد فإننا نعود للقضية الأساسية وهي ملائمة محور الشعر العربي للمسرح الشعري .

لقد اتهم الكثيرون مسرح شوقي بأنه أقرب إلى الغنائيات منه إلى الدراما ، وهم يعلمون أنّ تجارب شوقي المسرحية كانت التجارب الأولى وكانت تجربة عزيز بأبازة التجربة الثانية ولست بهذا أبرر وجود بعض الهنات في مسرح الشعراء ، وإنما أقول إن هذه التجارب نبتت في أرض غنائية وبين جمهور يتذوق الشعر الغنائي ، كما أن الغنائية تدخل في صميم الدرامية ولهذا فإن التجربة عندما قد تكون أقرب إلى دراما الغناء أو غناء الدراما .

وإذ كان شوقي - من التجربة الأولى - قد استطاع أن يطوع بحور الشعر العربي وأنماطه الموسيقية للمسرح : فإن هذا خير شاهد على قدرة هذه البحور على أن تستوعب التجارب المسرحية المتنوعة .

والأستاذ كمال محمد إسماعيل الذي رأيناه في تقويمه لمسرح الشرقاوى يردد القول بأن الشعر العمودي لا يتلاءم مع الحوار الدرامي لجبرسيته وموسيقاه الواضحة ، نراه يقرر في دراسته لمسرح شوقي صلاحية أوزان الشعر العربي للحوار الدرامي فيقول : « أمّا من جهة التمييز بين أوزان الغناء وأوزان الحوار ففي رأيي أن أوزان البحور العربية ما تزال لا تختلف كثيراً عن إيقاع حوار الناس في الحياة العادية باللغة الدارجة . ويمكن اقتباس جمل كثيرة من كلامنا مع أصدقائنا في حياتنا اليومية ونحن في حالة التأني على وزن البحر الطويل - مثلاً - الذي يستخدمه شوقي كثيراً في حواراته وكذلك على وزن المقارب ونحن في حالة الجلل .. بما يحقق عنصرى المحاكاة والصدق لواقعية الإيقاع في هذه الناحية » (٦٢) .

وإذا قلنا إن بمقدور الشاعر أن يختار بحراً معيناً يلائم به بين الموقف والتشكيل الشعرى فإننا لسنا مع من يعطى كل بحر خاصية سابقة على التشكيل كما أشرنا في المقدمة .

فهو يصف بحر المجتث بأنه « بحر صالح لجوارى المرقص » (٦٣) .

ثم يتحدث عن بحر الخفيف بقوله : « وقد يهول شوقي إلى بحر عميق بعينه يستوجب عنف الحكمة كالبحر الخفيف » (٦٤) .

ويصرح بأن شوقي لم يلتفت لإمكانات بحر المتدارك فنذر استعماله » (٦٥) .

ويتحدث عن تعامل شوقي مع البحور فيقول : « ويبدو أن شوقي قد أنطق أشخاصاً مختلفي النوازع والحالات من خلال بحر واحد لأسباب قد يكون من بينها أنه لم يلاحظ اختلاف إيقاع كلام الناس تبع حالاتهم النفسية ، أو حسب شخصيتهم أو لأنه لم يستكشف بوناً شاسعاً بين إيقاعات البحور المختلفة أو أنه استكشفه ولم يتخذ له ما يجب من خطوات » (٦٦) .

وقد يكون ذلك صحيحاً في بعض المواضع ، وقد يكون تنوع البحور مساعداً على إظهار التباين بين المواقف والشخصيات والحالات النفسية ، ولكنه قد يكون في مواضع أخرى بلا داعي ومظهراً شكلياً لإبراز التغير بين المواقف أو بين الشخصيات .

وقد أشارت نازك الملائكة - في دراستها لمسرح شوقي الشعري - إلى موقفين من مواقف تغيير الوزن أولها :

موقف كان التغير ناجحاً فيه ، فأنس إلى سياق المسرحية ، وعبر تعبيراً قوياً عن الأحداث .. ( وترى أنه ) لا بد للممثلة التي تمثل دور الملكة هنا من أن تدرك معنى تغيير الوزن فإنه يشير إلى اضطراب كليوترا وتقلها من فكرة إلى فكرة بعيدة عنها .. فهي في فكرتها الأولى قد خاطبت أنطونيو .. وفي فكرتها الثانية خاطبت وصيفتها ، أما في الفكرة الثالثة فهي تتحدث إلى الأسكندرية مدينتها الحبيبة ..

وهذا التقل من فكرة إلى فكرة ، وعاطب إلى فكرة ، وعاطب إلى آخر يبرر تغيير الوزن وتغيير القافية تبريراً يجعل هذا التغير ضرورة فنية ملازمة <sup>(١٧)</sup> .

وقد أشرنا إلى أن تغيير الوزن ليس تابعاً - بالضرورة - لتغيير أسلوب الحوار ، أو تغير الأفكار ، وإنما هو - قد يساعد على الإحساس بهذا التغير وليس شرطاً له .

أما الموقف الثاني وهو الذي « أساء فيه الوزن المتغير إلى تعبيرية الشعر عبر الأحداث - كما ترى الشاعرة نازك الملائكة - فهو الموقف الذي خاطب فيه أنطونيو حبرا العراف بعبارة من عطف البسيط بقوله :

حبراً تكلم ، ألا عجيبة من سحر منف أو سحر طيبة  
ولكن جواب حبراً جاء من وزن آخر غير الوزن الذي استعمله أنطونيو فهو يستعمل الوافر قائلا :

إله الحرب سامحني فإنني غلبتُ على أبا لستى الغضاب  
تقول الشاعرة : « وهذا يبدو لي غير ملائم ولا معقول ، لأن حديث القيصير أنطونيو إلى العراف حبراً يعتبر حديثاً من كبير إلى صغير وذلك يجعل العراف حريصاً على

المجاملة والأدب بين يدى أنطونيو وهو أمر يحتم عليه ألا يغير الوزن الذى اختاره قيصر فى مخاطبته ، فهو يتبعه طائفاً ، صاغراً على الوزن نفسه وهذا ما غفل عنه شوقي <sup>(٧٨)</sup> .

ولكن الأمر ليس بمثل هذا التبسيط فالملك ملك ، والعراف عراف ، ولكل عالمه ، وشخصيته ، وليس العراف مجبراً على مجاملة الملك فهذا شأن الوزراء ، والحاشية أما العراف فله عالمه الذى يحاول هو أن يجعله غريباً ، وله أسلوبه فى الكلام ، وهو أسلوب يبدو دائماً مختلفاً عن أسلوب الآخرين ، ثم إنه ليس بالضرورة أن يتكلم الصغير بنفس البحر الذى يتكلم به الكبير تأدياً ، بل إن تغيير الوزن قد يحقق ذلك ، وقد يكشف عن اختلاف الشخصيات من بعض الجوانب كما قالت الشاعرة .



وهناك بعض المآخذ التى أخذها النقاد على مسرح شوقي وعلى الشعراء الذين كتبوا مسرحيات بالشعر العمودى .

وقد ذكرها الأستاذ كمال محمد إسماعيل حيث يقول فى دراسته لمسرح شوقي : « ولقد كان الشعر الغنائى الذى اعتمد عليه حوار شخصياته والذى يرتكن إلى وحدة البيت كوسيلة للحوار مذموماً من بعض النقاد من حيث إنه يقطع تواصل الدراما عند نهاية البيت الذى يتقيد بقافية وروى فيجعل النص التمثيلى ينحاز للشعر أكثر من انحيازه للمسرح الحركى » <sup>(٧٩)</sup> .

ويعلق على مشهد من مسرحية « مأساة جميلة » للشرقاوى فيقول : « فهذه المناقشة لا تعتمد إلى تكوين قطعة من قصيدة ، كما أنها لا تتوخى اصطفايد القائل فى آخر الكلمات ما لم يكن له أصل فى الواقع ، ثم إن اللوزان فى معنى واحد لا غبار عليه طالما كان الانفعال يؤكد ، فالمناقشة تمشى على سليقة المتكلمين المتوترين ، لا على سليقة الشاعر ، وكما أن الحشو الذى كان يمكن أن يملأ فراغاتها حتى تكمل الكلمات أو الجملة أو البيت لم يكن له أصل فلم توجد له محاكاة » <sup>(٨٠)</sup> .

ومسألة الحشو هذه يثيرها كثير من النقاد إلى جانب ارتفاع الجرس وعلو الإيقاع - فى تناوهم للمسرح الشعرى العربى .





ابن عوف :

تجاوزت ليلي غابة السخط فاذكري عواقب رأي قد رأيت سخي

ليلي : (متكئة)

أكنت بن عوف غير أنني ضعيفة تنامت لرأي في الأمور ضعيف

ابن عوف :

أرى وقفى يا ليل كانت شريفة ولكن جزالى كان غير شريف

ليلي :

انظف ثوبى يا أمير فطالما ظهرت به في الحى غير نظيف

ابن عوف :

لئن كنت باليلي بورر قريرة فإني على قيس كجده أسيف

ثم مخاطب أباه

الآن بحفظ الله ياسيد الحمى لقد طال لبقى عندكم ووقوف

ووقت ليلي :

ليلي

لقد كنت ميلدى حليفاً لقيس هل تكون حليفى

ابن عوف

سألت محالاً إنما جئت خاطباً لورد القوافى لا لورد تقيف

ينرج من باب الخباء ويشبه المهدي

إلى ما وراء شجر البان

ليلي :

رباه ماذا قلت : ماذا كان من شأن الأمير الأريحي وشأنى

في موقف كان ابن عوف محسناً فيه وكنت قليله الإحسان

فزعمت قيساً نالقي بمساءة  
والنفس تعلم أن قيساً قد بقى  
لولا قصائده التي نوهن به  
نجد غداً يطوى ويفنى أهله  
مالي غضبت فضاع أمري من يدي  
قالوا انظري ما تحكين فليتنى  
مازلت أهلي بالوساوس ساعة  
وكأنني مأسورة وكأنما  
قدرت أشياء وقدر غيرها  
ورمى حجابي أو أذال صياني  
مجلبي وقيس للمكارم بان  
في اليد ما علم الزمان مكاني  
وقصيد قيس في ليس بفان  
والأمر يخرج من يد الغضبان  
أبصرت رشدى أو ملكت عناني  
حتى قتلت اثنتين بالهلبان  
قد كان شيطان يقرود لساني  
حظ يخط مصاير الإنسان

\* \* \*

نلاحظ أن سؤال ليلي ابن عوف عن ورد يستغرق شطراً كاملاً من البيت ثم تكل  
ليلي جوابها في الشطر الثاني ويستغرق الجواب بيتاً آخر ثم جزءاً من شطر بيت وينتهي  
كلامها بتحرك ثم يتم الأب الشطر الأول والثاني وينتقل إلى جزء من الشطر الأول من  
البيت الثاني .

ولاشك أن تقطيع البيت قد أثر في الوزن حيث لا يعقل أن يتصل البيت على  
نفس النحو في الشعر الغنائي فقد طوع الوزن للمحوار .

وقد يقسم الشطر إلى نصفين متعادلين .

ومن ذلك قول ابن عوف لليلى

ابن عوف : ووقفت يا ليلي :

ليلي : ولقد كنت ميلدي حليفاً لقيس هل تكون حليبي  
فمعلن مفاعيلن فمعلن مفاعيلن فمعلن فمعلن

فإذا تأملنا المقطوعة التي تاجت فيها ليلي نفسها نجد أن البيتين الأولين ليس فيهما  
ما يمكن أن يزعم بأنه حشو ، أما البيت الثالث ففيه نوع من الإطناب لا يمثل أي نوع

من الحشوة، وفي البيت الرابع نراها تقول :

مالي غضبت فضاع أمرى من يدي والأمر يخرج من يد الغضبان  
وقد يقول قائل إن الشطر الثاني حشو لا لزوم له ولا يساعد في حركة الحدث بل هو  
إلى التفتي بالحكمة أقرب ، وهذا ليس صحيحاً فهو تقرير للحقيقة أو هي حقيقة معروفة  
سلفاً لليل ، ولكنها على الرغم من ذلك لم تسلك وفقاً لما يستوجبه علمها بهذه  
الحقيقة ، وهذا هو وجه المفارقة حيث يمثل الموقف موقفاً إنسانياً عاماً ، من خلال هذا  
الموقف الخاص فنحن جميعاً تعلم ما هو خطأ ، وعلى الرغم من ذلك نندفع إلى فعل  
الأخطاء دون وعي فيناقض السلوك ما نعلمه وما نراه واجباً .

ونراها في البيت الثامن تقول :

قالوا انظري ما تحكين فليتنى أبصرت رشدي أو ملكت عتاني  
وفي هذا البيت أيضاً لم يأت قول الشاعر على لسان ليلي : أو ملكت عتاني  
« حشواً » يتم به البيت لأن بصر المرء رشده غير امتلاك زمام نفسه فهذا يتصل بالمعرفة  
والإدراك ، وذلك يتصل بالفعل أو بالانتقال من العلم إلى العمل ، ومن المعرفة إلى  
السلوك .

وليس معنى ذلك أن المسرح الشعري الذي يعتمد على الشعر العمودي ليس في  
حاجة إلى تجارب فنية وإضافات ، وليس معنى أنه بحاجة إلى تجديد سواء في بنية البيت  
أو الحوار أن الشعر الحر هو البديل ، فالشعر الحر شكل له خصائصه وهي خصائص  
تعتبر إضافة للمسرح الشعري العربي ومعنى ذلك أننا مع محافظتنا على التجارب المسرحية  
للشعر الحر يجب أن نبحث عن تجارب جديدة ، أقرب إلى الشعر والمسرح في استخدامنا  
للشعر العمودي ، وهذه مسئولية الشعراء تجاه لغتهم .

فتقسيم البيت في الحوار قد يبدو متكلفاً ، وقد يكون البديل استخدام مشطور البحر  
أو منهوكة أو مجزوءة ، وقد يعالج الإخراج المسرحي هذا التقسيم للبيت بين أكثر من  
شخصية .

فالقارئ المسرحية من الشعر العمودي قد يشعر بثقل تقسيم البيت أو الشطر من البيت بين أكثر من شخصية ، ولكن المشاهد أو المستمع لحوار مسرحي من هذا النوع ، لا يكاد يشعر بذلك .

٢ - مشهد من مسرحية زهرة الغدير أباطة (٧٣) :

هذا وقد تابع عزيز أباطة منهج شوق المسرحي ، وسوف نعرض جزءاً من مشاهد مسرحيته زهرة حق نتبين بعض ملامح المسرح الشعري الذي يتناول قضايا اجتماعية .

مُطافِر :

ماذا وراءك ؟

نصير الدين: إنها الشائر الجلال  
لو قد علمتم عنكم مسئلي بشر شامل

فہل حرزقم

ظہیر : ضاحک :

زوجہ کی تہی الیک

نصير العلمين : مما ازل

**ظليــــــــافـــــر :** إذن فريح هائل حُقق

نعمير السليمين : وهم بباطل

الأمر أنسى

فصل في بيان ما يجب من العلم والادب

نص الحديث : إِنَّ مَفْهَاءَ حَامِلٍ

**مسئلہ نمبر ۱۰۰ : کیف علمت یا اُبی**

نعم السليم: قد همت لي سلمى

ظلمات في انتسابها : الشمس حقا

بسم الله الرحمن الرحيم : إن شاء الله تعالى

ظافر وهو يضم صفاء . فتلك السنمى  
 زهرة فى غيظ : خير لم نخط به مذمى أنت حامل  
 صفاء : لست أدري  
 زهرة : أغفله ياترى أم تغافل  
 حياء مفاجئ :

نصر الدين ضاحكا لزهرة : اتركها بجهلها  
 واسأل بمحبها ولا تسأل غير محبها  
 هو أدري :

زهرة : دعابة لم تقع فى محبها  
 [تبدو زهرة كمن قلقت السيطرة على نفسها]

إنها مستخفة بى دون أهلها  
 بيتت لى مهانة وازدرتنى بفعلها  
 نصر الدين فى دهشة : كـ  
 زهرة : لم ترع حرمى لم تح لى بمحبها  
 ظافر : جو مضطرب ثائر  
 يازهر قد ثرت وكان الذى يعقل أن تنفى وأن تسعدى  
 الله قد حف بنا فضله فنحن والتعمى على موعد  
 زهرة - [فى كمد] :

لم تفهمونى أو لعل الذى قد قلت لم يحكم ولم يسند  
 صفاء لو تلرون مصعوفة أحبا للحمل لم تعدد  
 ولست أشك فى أن تفتيت الحديث هذه الصورة يعده إلى حد ما عن الواقعية ،  
 وعن الشعر نظام البيت يبدو صالحاً أكثر فى إطاره التقليدى تماماً ومجزوءاً أو مشطوراً

ومنهوكاً ، أو مقسماً مرصعاً ، أو يكون إجراء الحوار باستخدام الشطرات ، في بعض الأحيان .

ولاشك أن هناك بعض الآليات منظومة فقط دون أى علاقة بالشعر حيث تبدو كأنها نظم لحديث نثرى . والمسرح الشعرى يربأ عن أن يكون نظماً للحوار ، ولاشك أن هذا يختلف عن مسرح شوقي الذى كتب شعراً ، لا مجرد نظم لحوار .

وإننى لأرى أى فارق بين نظم النثر حتى وإن كان مسرحياً وبين نظم العلوم فكلاهما نظم لشيء خارج عنه ، أمّا المسرح الشعرى فإنه يولد شعراً بمعنى أننا لا ننظم حواراً نجريه عن طريق الشخصيات ، وإنما ننطق الشخصيات شعراً عندما تتحاور حواراً درامياً .

٣ - مشهد من مسرحية عنزة لأحمد شوقي ( ١٧٣ ) :

وهذا مشهد من مسرحية عنزة لأحمد شوقي :

ضـرغام :	أنتِ هـنـنـا
عـبـلة :	أجـل
ضـرغام :	إذن سمعت ما قيل أذنك
عـبـلة :	أجل علمت بما قد دار بينكما
عـنـنـة :	لما ترين ؟ لعلّ القول أرضاك
يا حبل حبك فى لحيى جرى ودمى	وقد يحبك ضرغام ويوالك
ضرغام : أحبا حى العزى وأحبها	عـبـلة :
عـنـنـة :	بنت السمم بشراك
ضرغام : ولو يطاف بغير البيت فى زمى	ما طفت يا حبل إلا حول مغالك
عـبـلة : ماذا تقول ابن عمى بم تبشرى	بشـسـرى بـمـاذا
عـنـنـة :	بـهـلـا الحاشق الباكى

عـبـلة [ لنفسها ] :

يحيى : ربّ أشقيت القوارس بي فلا أقيم إلا للعلم الشاكي  
عنزة :

عبل اسمي على هذا الحب كيف أنى هل كان في غرات الدهر يلقاك  
عساه جامك يشكو الحب من زمن لعله بالهوى من قبل تاجاك  
ضرغام هات تكلم :

ضرغام : أنت تظلمنى قولى لعنزة<sup>(١)</sup> يا عبل ما خلقى<sup>(٢)</sup>  
فما نصبت لعيس قط أشراكى كما يقول ، ولا فى شيمى دالك  
هل التيمنا على ذات الأصاد ضحى وهل لقيتك إلا فى عذاراك  
وهل نظرتك إلا خاشعاً خفراً كما نظرت وراء السر عراك  
عنزة : الآن يا عبل تختارين راضية هالك الخطيين قد مدّا يداً هالك  
عبله : إني قد اخترت يا ابن العم من زمن :

عنزة : ————— من

عبله : ————— ملى

عنزة : ————— عبلك الوافى ومولاك

ولاشك أن روح الغنائية تسود جو الأبيات ، ولهذا فإنها تخلصت من النثرية التى  
يمكن أن تترتب على نظم لا روح للشعر فيه ، مع ملاحظة أن النثرية ليست فى مقابل  
النظم وإنما هى فى مقابل الشعر بما يتميز به من خصائص تميزه عن النثر ، والنثر  
المنظوم . وربما استطاع الشاعر - على الرغم من تقسيمه للبيت فى الحوار - أن ينجع فى  
اللامعة بين الإطار الموسيقى والإطار المسرحى ، وإن جاء البيت الأول متكلفاً ضعيف  
الصياغة كما اضطر الشاعر إلى تسكين الذال فى أذناك ، وهو تسكين غير متساغ ، وكان  
يمكن للشاعر أن ينوع من القافية كما أن هذا البيت لا يتفق فى وزنه مع البيت التالى .  
فوزنه : مستعلن متعلن فعلى مستعلن فاعل . فهناك تفعيلة ناقصة عن الأبيات  
التالية والى جاءت من تام البسيط .



ولاشك أن التجربة على الرغم من أنها ليست الأولى فإنها ليست خالية من المآخذ ولا شك أن ظهور شكل أدبي أو نوع أدبي جديد قد يحتاج إلى قرن كامل لا مجرد سنوات حتى يضيغ ويستوى ، وبحملت التألف والتناغم المنشود بين الشكل والمحتوى ، أو بين المضمون ووسائل الأداء .

وإذا حاولنا أن نرى مسرح شوقي في ضوء ما وجه إليه من نقد ، سواء في رسم الشخصية أو اجراء الحوار المسرحي ، أو الإغراق في الغنائية ، نرى أن النقاد في بعض الأحيان ينسبون ذلك إلى جهله بالقواعد المسرحية أو إلى تلخله في تعبير شخصياته وعدم قدرته على التحليل ، وعدم قدرته على التفريق بين الشعر الغنائي والمسرحي يشهد بذلك « ما أدخله في مسرحي » مجنون ليل « وه عنترة » من شعر قيس بن الملوح وعنترة دون أن يخل عليه تغييراً ما ، لإعجابه الغنائي به ، فلا شك أن شعرهما وأولهما من الشعراء العذريين فاقد لكل خصائص الشعر المسرحي .. ويشهد لذلك أيضاً محاولته الاحتفاظ بقيم الشعر الغنائي في شعره المسرحي ، بل توفير الخصائص الشكلية له أيضاً .

فقد احتفظ بأوزان الشعر الغنائي وقوافيه ، ونظم مسرحياته من جميع بحور الشعر العربي وجعل المتحاورين يستكملون الوزن إن لم يستكمله المتكلم الواحد .

ووضع على لسان أحد المتحاورين في كثير من الأحيان شعراً كثيراً فخرج بذلك عن نظام الحوار إلى نظام القصائد العربية الغنائية و أوقفت الحركة المسرحية

فهو لا يسعى إلى الإيجاز والتركيز ، بل يطنب كثيراً ويستسلم استرسالاً ، لا يشك سامعه في أنه إنما يستمع إلى قصيدة لا إلى قطعة حوار (٣١) .

وكل هذه المآخذ لا تنفي قدرة الإطار الموسيقي للشعر العربي على استيعاب التجارب المسرحية ، وملاءمة الإطار المسرحي ، والوفاء بالقيم الفنية المسرحية . فالإطار فيه متسع لتجارب المسرح ويمكن للشاعر أن يستخدم من البحور ما يتوافق مع الموقف الدرامي وأن يوزان بين متطلبات المسرح وبين إطاره الشعري وأن يتصرف في نظام البيت الشعري وأن يستخدم من الأنماط ما يلائمه .

وليس الاسترسال تقيصه في حد ذاته ، كما أن الإيجاز ليس فضيلة في حد ذاته ، ولكن على الشاعر أن لا يطلب أو يوجز إلا لدواعي يقتضيها الموقف ، وأن لا يخل ذلك بالبناء المسرحي لمسرحيته ، كأن يفقدها حدة الحدث ، أو التوازن بين المسرح والشعر ، وأن لا تكون الشخصيات مجرد بوق يتحدث الشاعر من خلاله .  
ولا أشك في أن المسرح الشعري ، الذي يتخذ الشعر العمودي إطاراً موسيقياً له ، ما زال أمامه فرص ليثبت دعائمه ، ويفرض وجوده .

٤ - وهناك تجربة مسرحية شعرية قلمها الشاعر فتحي سعيد في مسرحيته « الفلاح الفصيح » وسوف نعرض جزءاً من اللوحة الثانية لنرى ملامح هذه التجربة (٧٥) :

الفلاح : يا مجلس الوجهاء

في ساحة العدل

هل جاءكم أنباء

عن حادث الحقل .

الرئيس : من قبل أن نحكى

وقبل أن تبكى

من أنت يا فلاح .

الفلاح : من واحة الملح .

الرئيس : والاسم بالكامل .

الفلاح : يا سيدى العادل

من كثرة الظلم

أنسيت ما اسمي .

الرئيس : يا أيها الفلاح

أجب عن السؤال .

- الفلاح : ( متحدثاً ) من كثرة الظلم  
 أنسيت ما يسمى .
- الرئيس ( مصرأ ) الإيم يا فلاح .
- الفلاح : ما قيمة الإيم  
 وما هنا جسي  
 أمامكم مصلوب .
- الرئيس ( زاعقاً ) الإيم يا فلاح  
 عضو : ( يقرأ الوشم ) الإيم الإيم خوتا نوب .  
 الرئيس : والسن .
- العضو : وسنه .. مشطوب .  
 « لفظ .. ومهمات »
- الرئيس : ( حانقاً ) السن بالن  
 والعين بالعين .
- الرئيس : هامساً لعضو ) ماذا ترى تلاحظ  
 يا سيدى المحافظ .
- المحافظ ( هامساً ) ألاحظ الفلاح  
 قد أعلن الكفاحا .
- الفلاح : محجاً على الحمس  
 يا حاكم الولاية  
 هل تسمع الشكاية .
- الرئيس ( عتداً ) وظيفتى هنا .

الفلاح :

مقاطعاً ومستمرّاً

أن تستمع لنا

يا معشر الوجهاء

هل جاءكم أنباء

عن حادث السوط .

أصوات (سانخرة) `

عن حادث السوط .

الفلاح :

والضرب بالسوط .

(أصوات بسخرية أكثر) والضرب بالسوط .

الفلاح

وقد توغل في نصف الدائرة وتوسطها .

الفلاح (شاورحا)

سأقول بالضبط

بالأمس في الصباح

أنقذت بالجراح

فيينا أصير

ونخلق الحمير

من غير أن أطيلا

إليكم التفصيلا .

« يتغامزون »

العضو : (هازتا) ثور ولا تبالي .

آخر (سانخرا)

فلئنا تسالي .

الفلاح : (محجاً)

هنا إذن حكمكم

لله .. ما دركم

فلاً سحب القضية

فوراً بلا روية .

عضو : يا أيها الجنون  
لا تكثر الظنون .

آخر : وقلل الصباح  
فإنه مزاح .

الفلاح : هل يمزح القضاء  
في ساحة العدل .

الرئيس ( مندهشاً ) أهله جنابة .

الفلاح : أدهى من القتل .

الرئيس : فلتكحل الحكاية .

\* \* \*

استخدم الشاعر في هذا الحوار الدرامي نظام البيت المجزوء والمنهوك . فن كل شطر تفعيلتان : مستعلن فعْلن ، ثم مستعلن مستعلن وقد تأتي الشطرات مقفاة على التبادل أو تأتي القافية على التتابع والحوار يتدفق في سهولة ويسر دونما عثرات كالتى تحدث عند تفتيت البيت الشعري .

والقافية تأتي في موضعها دونما تكلف .

وعلى الرغم من بساطة التعبير فإنه يكشف عن أبعاد درامية من خلال مستوى شعري متميز . وقد حاول الشاعر أن يشكل من خلال الإطار الشعري العمودى إطاراً للحوار المسرحي ، وهو إطار متميز يمثل طوراً من الأطوار التى تنتظر أن يمر بها المسرح الشعري العربي .

وهذه إعادة لكتابة بعض المواقف لتبين مدى ما أضفاه الشاعر على الإطار التقليدى من تعديل :

الفلاح : يا مجلس الوجهاء في ساحة العدل

هل جاءكم انباء عن حوادث القفل  
الرئيس : من قبل أن نحكي وقبل أن تبكى  
من أنت يا فلاح

الفلاح : من واحة الملح .

الرئيس : والاسم بالكامل .

الفلاح : ياسيدى العادل .. من كثرة الظلم .. أنسيت ما اسمي .

الرئيس : يا أيها الفلاح أجب عن السؤال .

الفلاح متحديا : من كثرة الظلم .. أنسيت ما اسمي .

فالشاعر أحيانا يلزم نفسه بما لا يلزم فيأتى بقافية داخلية وأحيانا تأتى القافية فى كل  
شطر ، وأحيانا أخرى يهمل القافية ولكن تتابع الشطرات لا يشعرنا أنه يترك القافية .  
وهذه التجربة تكشف لنا عن قدرة الشاعر ، فى إطار الشعر العمودى وعن إمكانية  
اللغة والإطار الذى يبنى للشعر العربى ، وهى إمكانيات واسعة ما زالت لم تكشف كل  
أبعادها فها يتصل بالشعر المسرحى العمودى .

ولاشك أن دارس الدراما الشعرية سيجد قيما كثيرة قد تحققت فى هذه المسرحية  
من شخصية وحديث وحوار وغيرها من التقنيات المسرحية كالحبكة والتركيز وحسن  
العرض ، الأمر الذى يؤكد تميز الإطار الذى استعمله الشاعر من ناحية ، وقدرة  
الشعر العمودى على استيعاب التجارب المسرحية من ناحية أخرى .

وهناك تجربة جمع فيها الشاعر محمد حسن الرضى بين أسلوب النظم القصصى  
والحوار فى قصته الشعرية « شهر زاد » وسوف نعرض جزءاً من الحوار الذى دار بين  
شهر يار . وشهر زاد : لتبين لونا من ألوان الحوار الشعرى الذى يمكن أن يكون متطلقاً .  
لمسرح شعرى فى إطار الشعر العمودى (٣٧) :

شهریار :- هل مضت بي في منامى حقب  
كلت أنسى اسمي وينسى القلب  
حيرتي طالت وطال المعجب

\*\*\*

شهرزاد :- عجباً في ليلة أصبح غيبي  
أى لمس من يد أم أى سحر  
لا تسلف فأنا أكنتم سرى  
الشباب الغض في جفك يسرى

\*\*\*

التجاعيد القى فوق الجبين  
أين ولت أين آثار السنين  
كلت أن تصبح في لحظ العيون  
كائننا ما صيغ من ماء وطنين

\*\*\*

شهریار :- أنت ، من أنتِ أفى جللك ساحر  
لست منهمن الضعيفات الغرائر  
أنت من أنت ؟ أنا في الأمر حائر  
من تكونين اكشفي عنك السنائر

\*\*\*

ما السذى حولي عن جهروني  
ما الذى غير بالصمت سكوتي  
اهتلت روحى في هذا الصموت  
أنت ذاتى رجعت لى لن توتى

كيف بالسيف - أنا - أزهر روى  
جسداً كنت مقيماً في السفوح  
الدم القاني غبوقى وصبوحى  
والدم القاني ضمادات جروحى

\*\*\*

أنت ذاتى رجعت لى فلتعش لى  
كيف أرضى - أنا - فى ذاتى بقتلى  
كيف أرضى كيف يرضى لى عقلى  
كيف أجتث - أنا - بالسيف أصلى

\*\*\*

أنت ذاتى كنت عسى غائبة  
شمس إيمانى وكانت غاربة  
عشت فى ظلمة شئت حاجبة  
فى ضلالى - كل روى نالبة  
ما الذى ساقك فى هذا المجير .

: - الذى يبعث ظلا فى المجير .

شهرزاد

: - ما الذى ساقك للجو الحفير .

شهریار

: - الذى يبعث فى الجو الحفير .

شهرزاد

\*\*\*

: - ما الذى حولنى هذا التحول

شهرزاد

ما الذى بدلى هذا التبدل

ما الذى نقلنى هذا التنقل

فلأعش لحظة صمت وتأمل .

\*\*\*



شهرزاد :- لا تعجب ما الذى قد حولك  
إنما الحب السنى قد بدلك  
أنت بالرحمة لى وأنا بالحب لك .

الأشطار التى استخلصها الشاعر من مشطور الرمل ، وقد تأتى الفقرات على وزن :  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن وقد تأتى التفعيلة الأخيرة ( فاعلن ، أو فاعلاتن ) .  
والشاعر يحافظ على القافية فى كل أربعة أشطار ، والحوار يتصل اتصالاً وثيقاً  
بالموقف الدرامى ، وقد عرضه الشاعر من مستوى شعرى متميز ، وهذا الحوار فى رأى  
يمثل برهاناً على قدرة الإطار الموسيقى للشعر العربى على أن يوظف هذا الإطار لمتطلبات  
الحوار المسرحى ، فالموقف موقف تأمل وتفكير وجدل وروحى وعقل ونفسى ، ولهذا  
جاء التعبير الشعرى متوافقاً مع الموقف متوافقاً يكشف عن إمكانات الشاعر وإمكانات  
الشعر فى آن واحد .

### ج - التجارب المسرحية للشعر الحر

يأتى بعد ذلك تجارب الشعر الحر المسرحية وهى تجارب لما قيمتها . وليس دفاعنا عن  
الشعر العمودى محاولة للإنتقاص من التجارب المسرحية لشعراء الشعر الحر ، وإنما هو  
دفاع عن إمكانات الإطار الموسيقى للشعر العربى بعمامة ، وهو دفاع قام على معايشة هذا  
الإطار الموسيقى ، وتأمله فى غنائياته ومحاولة استكشاف الدراما الشعرية فى هذه  
الغنائيات وإننى - كما سبق أن قلت - أعتقد أن الأعمال الجيدة تمثل شاهداً على  
إمكانات نوع أدبى وجودته .

أما رداً على عمل أدبى ، فإنها لا تمثل إلا شاهداً على رداً هذا العمل وحده وليس  
على رداً النوع أو الإطار . وسوف نعرض بعض الآراء التى وردت على لسان بعض  
الشعراء والنقاد فيما يتصل بموسيقى الشعر المسرحى الحر .

يقول الشاعر صلاح عبد الصبور فى حديثه عن أعاريف مسرحيته الشعرية : « مأساة  
الحلاج » :

« وقد واجهتني مشكلة الموسيقى .. وقد استعملت في مسرحيتي هذه أربعة ألوان من التفاعيل ، أولاً تفعيلة الرجز بما يجوز أن يدخلها من التحويلات .

ثانياً : تفعيلة الوافر « مفاعلاتن » وقد كان العروضيون الأقدمون يميزون فيها إسكان الخامس المتحرك فتصبح « مفاعيلن » ولكنهم يستكروهن حذف السابع لتصبح مفاعيلٌ وإن كانوا لا يجرمونه .

وقد جعلت اللغة المسرحية تحبه وترتاح إليه أحياناً .

ولعل هذا ما أريد أن ألفت له ، وهو أن الكتابة للمسرح الشعري ستدخل على موسيقى العروض نوعاً من الطوعية .

وثالثها : تفعيلة المتقارب « فعولن » .

ورابعها : تفعيلة المتدارك « فعلن » المحورة عن فاعلن وقد شاع استعمال هذه التفعيلة في شعرنا الحديث ، وهي أقرب إلى لمجة الحوار من الرجز وفيها موسيقى راقصة وخاصة إذا تكونت من متحرك فساكن فتتحرك فساكن ، ولكننا إذا حركنا آخر حروفها أحياناً - وهذا ما لم يجزه العروضيون - أصبحت ذات إيقاع حاد وانكسرت الحركة الراقصة لتحل محلها تناوبات موسيقية متناوبة .

وهذه هي المحاولة الأولى ولا شك أن المسرح الشعري سيطور عروضه « (٧٧) .

ولستأ بعصد الرد على بعض التجاوزات بالنسبة لدلالة التفاعيل وإن لاحظنا أن صلاح عبد الصبور قد لاحظ اختلاف طبيعة البحر الواحد ، وإذا كان قد أرجعها إلى توالي الحركات والسكنات فإن ذلك لا يعني أن المستوى الصوتي والمعنى الشعري لا يدخل له فيما يعنى موسيقى البحر الواحد من تغيير .

ويقول الأستاذ كمال محمد إسماعيل في دراسته لمسرح صلاح عبد الصبور الشعري : « لعل استكشاف الإمكانيات الثرية لبحر المتدارك التي بكر بالوصول إليها « على أحمد باكثير » واستغلها في روايته « اختاتون ونفرتيني » وأيده في هذا الاستغلال نقاد معاصرون كانوا يحثون عن توقيع مناسب للمواقف غير البتائية قد فتح أمين الشراء على غنى هذه البحر ، وأغننا عما أجروه من مجارب مبتكرة عليه « (٧٨) .

ولاشك أن الإمكانيات الثرية لبحر المتدارك لا تنفى إفراغ الأداء من خصائص  
الشعر ، وإنما قبول البحر لتشكيل لغوى يقترب من لغة الحديث العادية ذات المستوى  
الشعري .

١ - وما هو مشهد من مسرحية صلاح عبد الصبور الشعرية « بعد أن يموت الملك »  
وهذا حوار بين الملكة ومحبيها الشاعر بعد أن مات زوجها الملك العقيم وقد ادعى بعض  
الحاشية أنه يطلب الملكة لتنام بجواره في نعشه للأبد » (٣٩) .

الملكة : هل غادرت فراشك في الليل .

الشاعر : حين رأيته قد أغفيت سعيدة

تتمطئن كما يتمطى النجم الريان

قسمت قليلاً ثم رجعت .

الملكة : دعني ألبسك السيف .

الشاعر راکماً : لأمن فارسك الشاعر .

الملكة : لتكن شاعري الفارس

دعني ألق منك العهد

أن تخلف لي الود .

أن تعطيني قلبك وذراعيك

الشاعر : أقسم .

الملكة : هل تقسم أن تعطيني كلماتك

تغني لي حتى يتمايل عطفائي من الخيلاء

عندئذ يساقط مني ثمر يشيع جوع البسطاء

الشاعر : أقسم .

الملكة : هل تقسم أن تصحفي في رحلتي مع الشمس الذهبية وسراي مع  
الأقمار الدوارة كل مساء لا تتركني أبداً أمشي وحدي أو أحلم

وحدى .

الشاعر : أقسم .

الملكة : انهض يا شاعري الفارس .

الشاعر : هيا تمضي .. هل دبرت الأمر ؟ .

الملكة : أتوك لك هذا التدبير .

الشاعر : بل اتركه للسيف .

بمضيان في طريق القصر ، حتى يقفا أمام الستار ، فيفتح عن قاعة العرش ،  
يدخلان ، يصبح المنادي « .

المنادي : الملكة .. كة كة .. معها الشاعر .. عر .. عر يهب الوزير

والقاضي والمؤرخ وقوفاً » .

الوزير : أين الجلاّد ؟ .

هل أنفع مولائي أن تأتي راضية مرضية كي تغفوجنب جلالته طوعاً لإرادته الملكية  
حقاً .. ما أنبل قلبك يا مولائي .

الملكة : بل ما أغبي عقلك أنت .

لما يأت الجلاّد الآن .

« للشاعر » أكمل .

الشاعر : إن كان النهر قد اختزنه .

فهو الآن وبالذات .

يبحث عن جوهرة ضاعت من إحدى جداته .

في معدة إحدى السمكات .

المؤرخ : هل تمنى أن الجلاّد .. غرق .

الشاعر :

بل مات قتيلًا  
واستخلفني سيفه  
أعنى .. أنا أسلمناه إلى حظه  
« يستل السيف زيرفمه في وجوههم » .

القاضي :

ماذا تبغى ؟  
أغمد هذا السيف الباتر  
نحن نعطيك فما تأمر .

الشاعر :

أنا لا أبغى شيئاً  
لكن مولاي قد تبغى بعض الأشياء .

القاضي :

مولاي  
ماذا تبغين .

الملكة :

أبغى ملكي .. أبغى هذا القصر .

\* \* \*

إن الحوار ينساب في بساطة ودون افتعال ، فالشاعر يمتلك أدواته وإطاره الفني والموسيقى .

والتفعيلة الأساسية هي « فعلن » و« فاعل » وقد يبدأ السطر الشعري بـ ( فاعلان )  
( o//o//o ) وقد ينتهي بساكنين ( o//o//o ) أو ( o//o//o ) .

وقد يتكون السطر من ( فعِلان - فعِلان أو فعِلانان ) والسطر هو أساس البناء الشعري .

وأكثر الجمل الشعرية تنتهي نهاية طبيعية في نفس السطر وقد يأتي السطر الشعري في تفعيلة أو أكثر وقد يصل إلى اثني عشرة تفعيلة في السطر .. وقد تتنايع الحركات دون ساكن بينها .

ومن ذلك قول الملكة : هل تقسم أن تصبحني في رجلي مع الشمس الذهبية . ففي هذا السطر نجد خمس حركات متتابعة ( رجلي مع /ه/ ) .

وفي مسرح صلاح عبد الصبور الشعري تنطق كل الشخصيات بالشعر لا فرق بين الملك أو الملكة أو الشاعر أو الخياط وقد يبدو ذلك مناقضاً للواقع ، فكيف يتحدث غير الشاعر بالشعر الجيد ، فلكل شخصية صوته ولها عالمها الذي يجب أن لا تتجاوزته إلى مستوى مرتفع من الأداء الشعري .

ولكن في ذلك نظراً ، إذا يجب أن نسلم - في المسرح الشعري بأن تنطق كل الشخصيات شعراً ، فالعالم الذي يجمع شخصيات المسرحية عالم شعري ، عالم مفارق لعالمنا من حيث كونه عالمًا شعرياً لا من حيث كونه انعكاساً لواقع . فلكل شخصية شاعرة عالمها وذاتها ، ومعنى هذا أن الفلاح قادر على التعبير عن عالمه تعبيراً شعرياً متميزاً ، والمحارب ، والخياط ، والجندي ، والملك ، وكل شخصية تستطيع أن تتحاور وترى وتتحرك في عالم شعري متميز وهذا حق الشخصية المسرحية .

وهذا حوار بين الخياط والملك يلقي الضوء على ما قلناه :

يقول الشاعر<sup>(٨٠)</sup> :

١- الخياط : مولاي .. أرسل لي صهرى خياط أمير بلاد المغرب قطعة مخمل .  
يضاء الطلبة ناعمة المذهب .

٢- ما كنت أراها حتى .. آه .. كان لقاء يا مولاي .

أحسست بقلبي في أضلاعي يتوثب .

ومدحت بنى في وله كي أتلسمها لمس النسمة للأغصان حين استرخت فوق  
الزغب الناعم كقفاي الراعشتان داهمني تيار الرعدة يتغلغل في جسمي الملهب ثم تدفق  
في أطرافي كالدم حين تحركت الحمى وتفتح باطنها في خجل اللامسقى الحذرة .  
إذ نبضت في كفى شعرات دافقة تتمدد تحت الزغب الأشهب فاشتدت في

الرعدة ، وانبرت أنفاسى الحطرة . ملت إليها لأقبلها ، فأنكشت وهى تقول : أنا بكر  
لم التفت على ساقى بشرى من قبل .  
الملك : أو هذا ما قالته القطعة ؟  
الخياط : هذا ما سمعته أذنائى ، وحك يا مولائى .

\* \* \*

ولاشك أن الشاعر قد استطاع أن يرتفع بالحوار من مستوى النظم إلى مستوى  
الحوار الشعرى رفيع المستوى .

وهو حين جعل الخياط يصف قطعة القטיפه وصفاً يفيض شاعريه ، فإنما فعل  
ذلك من منطق ما يجب أن يكون عليه الخياط من فهم وجب لما يشكله من  
منسوجات ، فهو عاشق للجميل منها ، متم به ، تفيض نفسه ولعاً بغالى النسيج وكأن  
الأقمشة الجميلة حوريات يراهن دون أن يستطيع لهن امتلاكاً .

وإذا تأملنا ما عرضناه نجد أن القافية تأتى عرضاً ولكن الإيقاع والتكرار الصوبى  
المتوافق يتفظان الحوار ، ويشيعان فى السطور موسيقى ترتفع حيناً ، وتنخفض أحياناً فى  
انسياب وتدفق واضمحين ، وهذه الموسيقى تخلص الأداء من النثرية التى كان من الممكن  
أن تعمى الأداء بسبب طول السطور وإهمال القافية .

٢ - وهناك تجارب عبد الرحمن الشرقاوى المسرحية وهى تجارب لها قيمتها .  
وسنعرض جزءاً من منظر من مناظر مسرحيته الشعرية « وطنى عكا » لتبين بعض  
ملامح البناء الموسيقى عنده .

### المنظر الرابع عشر<sup>(٨١)</sup>

[ موقع للمقاومة فى غزة .. شمس العصر تفيض على الموقع حيث جلس غسان  
وحازم .. خزينين .. غسان كأنه فرغ من حكاية قصة استشهاد ماجد ومقبل ] .  
غسان : هكذا مات الشهيدان .. ولكننا نسفتا الجسر كله .

حازم : هكنا تصبح آثار خطى الحرية الحمراء فى الأرض قبوراً .  
غسان : ومضى تثبت آثار خطى الحرية الحمراء فى الأرض زهوراً .  
حازم : عندما تنتصرا الثورة ، لن يصبح ما تتركه الثورة حفرة .  
غسان : كم تأملنا هنا حين الكثيرون يطلون علينا بابتسامات من التشجيع لاشئ .  
سواها .

حازم : رعشه الآلام مها تكن الآلام حقى التافهات تجعل الآخر مسئولاً لكى  
يتخذ الموقف بالخطوة  
لا بالكلمات .

وجبان من يصم الأذن عنها

[ رشيد ولى يندخلان ]

رشيد : قد نسفنا خط أسود وغزة .  
لىلى : من نمزى فى الشهيدى ابن عمى ماجد والثائر الصاعد مقبل .  
حازم : إنما الثورة يا لىلى عزاء للجميع .  
غسان : قد مكبتنا كل ما كان لدينا من دموع .  
حازم : لم يعد غير النداء .

لىلى : ما عرفت الدمع كالغصة إلا عندما مات الشهيدان ولكننا انتصرنا !  
حازم : عندما يولد طفل يملأ الدنيا صرخاً كيف والثورة تولد إنما تولد فى هذا  
الجمجم اليوم يا لىلى فلسطين الجديدة فلتكن تلك فلسطين السعيدة .

\* \* \*

التفعيلة الأساسية هى « فاعلاتن » التى تأتى أيضاً فاعلاتن وأحياناً ينتهى السطر بـ  
« فاعلاتان » .



والسطر الشعري هو أساس الحوار وقد تشغل الجملة الشعرية سطرين مكتوبين يبدأ الشاعر الجملة الشعرية التالية من سطر جديد .

وهذا هو ما أرى أن يكون عليه أسلوب كتابة الشعر الحر .

ومن ذلك ما جاء على لسان حازم حيث نرى السطر الثاني ينتهي بمتحركين ويبدأ الثالث بمتحرك ( بالخطوة ) ( //o/o/ ) .

لا بالكلمات - //o/o/o/ وتبدأ التفعيلة من للمتحركين الآخرين ثم السبين الأولين من السطر التالي .

( وجبان من ) //o/o/o/ .

ويستخدم الشاعر القافية أحياناً وأحياناً يستخدم قافية داخلية فالسطر الثاني والثالث يتيان بـ ( قبورا ، زهورا » ونجد بالسطر الرابع ما يمكن تسميته بالقافية الداخلية .  
الثورة .. الثورة .. حفرة ..

ولكن السمة العامة هي ترك القافية والاستعاضة عنها بنوع من التوقيع بين أجزاء السطر الواحد أو نهايات الأسطر والشاعر لا يستعيز عن المسرح الشعري بنظم للحوار ، وإنما يدخل الشعر في صميم البناء المسرحي بحيث يبدو وكأنه يحقق نوعاً من التوازن بين الشعر ومتطلبات الحوار المسرحي .

\* \* \*

٣- وقد قدم الشرقاوى ما يمكن أن نسميه بالخطابة الشعرية المسرحية ، في مسرحيته الشعرية «الحسين ثائراً» ومن ذلك (٨٢) :

ابن زياد : ( مستمراً في خطابه ) لا تشرب قلبك بغضب الحاكم .

كيلا تكثر أحزانك

وكيلا تنهلك في غيظ .. وتفتك أدنى حاجاتك .

العامل منكم من نافق .

المجرم فيكم من جابني .  
الأحمق من أضمر بغضى .  
وأسر النجوى كى يظن فى عرض أبى أوفى عرضى  
فعيونى تسمى بينكم  
وجواسيسى يستقصون ديبب الهمة فى الأحاق وسأخذكم بنواياكم .. بالأفكار  
المكتومة .

لا بالأعمال المعلومه  
بالخلجات وبالخفقات وهمس الهمس .  
فالفائز منكم من صانعى حق فى خلوات النة  
وإليكم نصيحى فليسمعه العاقل منكم ويفكر  
المقبل مأخوذ بالدبر ،  
ومطيعكم بالعاصى ،  
وصحيحكم بالمتل .  
والداني منكم بالقاصى .  
جاملناكم فطيفتم واستامناكم ففقدتم .  
وغمرناكم بالأموال بلا تفرقة أو إيثار .  
فلسفهاء وللعقلاء وللدهماء وللحكماء وللفقراء  
وللجهلاء وللفقهاء .  
وحق أصحاب الثروات منحناهم منا خيرا .  
فجوزينا منكم شراً .  
وشريتم بالمال سلاصاً وأرستم منه ابن عقيل .  
بذلتم لعدو يزيد أموال يزيد ياخونة .  
ياشذاذ الأمة قد أزمهم لإحياء الفتنة .  
أفلا تدرون من ابن عقيل ..

فأين عقيل جاء هنا كي نخلعنا عما نملك .  
رجل عاصي جاء هنا يتسكع في وهـد الباطل .  
باغ شق عصا الطاعة .  
قد خالف إجماع الأمة .  
وخالف عن أمر الله بلزوم الطاعة للمحاكم .  
فكيف إذن سرتـم خلفه .  
ختم عهد معاوية ونقضتم بيعة سيدكم .  
وذلك لأنكم عندي أولاد أفـاع وذئـاب .  
أولاد كلاب .  
ولذا 'بايعتم لاين على' للكذاب ابن الكذاب .  
المختار : ( متنفذاً ) أنت الكذاب ابن الكذاب

انت دعي وابن دعي  
وبيع الأمراء الكذابين  
أمراء الرشوة والفسـد  
أمراء السم أو الخـنجر  
أنهى هنا كي تسلط  
وأمرىك مبتذل سافـط .

\* \* \*

وقد يبدو أن هذا الخطاب طويل ، ولكن المقام يستدعيه ، فالأمر يفرغ ما في  
نفسه ، تجاه الثائرين على المـولة .  
وهو حديث يكشف عن أبعاد شخصية ابن زياد ، ومستوى تفكيره ، ولا يكاد  
القارئ يشعر بأى ملل ، بل إن الكاتب يجرى هذا الخطاب سهلاً متدفقاً مشوقاً لما فيه  
من مفارقات .

والشعيلة الأساسية هي « فعلن » و « فاعل » حيث تتتابع الحركات أو الحركات  
والسكنات .

والشاعر يستخدم القافية بنوع من التكيف وكأنما تضبط هذا الخطاب المطول  
وتجمله أكثر قرأاً من الشعر ، ومع حرص الشاعر على الإيقاع والتوقيع ، فإن الحوار يبدو  
قريباً من الواقع معبراً عن الموقف أكثر من النموذج السابق الذي جاء عارياً من هذه  
الوسائل .

\* \* \*

٤ - وهذا جزء من المشهد الثالث من الفصل الثالث لمسرحية « حمزة العرب »  
الشعرية للشاعر محمد إبراهيم أبوسنة (٨٣) :

الرجل : إليك السلام

حمزة : وأين السلام

خسرت السلام وكان يقبل السلام

ولو كنت بين قراع السيوف

وكتا تحارب باسم الشرف

ونشرب كأس الوفاق

لكان السلام برغم النداء

ولكنني بين لبن القراش

صريع المخاوف في غرق

أحاور هذا الشبح

( يشير إلى مكان السقف )

الرجل : جميع الرجال يمشون غاؤها

حمزة : وماذا يقولون عنى ؟

الرجل : يقولون لال نغارب  
ولال نسال  
سنمضى لمكة بين شعاب الندم  
على ما أضعنا

حمزة : وماذا الذى قد أضعنا  
الرجل : يقولون هادنت كسرى  
لأنك قد صرت تسأم هذا القتال  
وأسلمت زوجك تلقى لئار انتقام عظيم  
وكانت تحب العرب  
وكانت تحبك  
لماذا دهاك

حمزة : حسبت الرجال  
ستفرح أنى سأنهى القتال  
نعود لمكة بعد شهور طوال  
وقد فاز جيش العرب  
بنصر عزيز

ومجد دفا من حدود الكمال  
الرجل : ولكنه بالذى قد فعلت  
تناقص حقى ثلاثى  
وكنا نريد السلام  
بظل السيوف  
وكسرى سيفك حتماً  
ولا لن يضى بالذى قد وعد  
حمزة : أنى قد وعيت الذى قد فعلت  
فبالأمس كان السأم

وجاء مع اليوم للذع الندم

سأخرج للقافلة

ولا لن أعود بغير الأمية

فإن كان سيف القدر

أصاب المفاصل

فأمضى عقابه

فلن تعرفوا لى مكانا

فأشهر جميع الرجال

بأنى مضيت إلى القافلة

الرجل : فخذ فى طريقك بعض الرفاق

حمزة : وحيداً ولاشئ غير الجواد

وسيفى ونار الندم .

\* \* \*

إن التفعيلة الأساسية لهذا الحوار هى « فمولن » وقد تأتى « فعول » أو « فعول » أو « فمو » وقد ينتهى السطر بإحدى هذه التفعيلات ولا تأتى « فعول » إلا فى آخر السطر .

والأسطر قصيرة وقد ينتهى السطر دون أن تنتهى الجملة ودون ضرورة إيقاعية .

فمن ذلك قوله : ولكنى بين لىن القراض

صرىح المخاوف فى غرقى

أحاور هذا الشبح

وقد بأتى تفتت الجملة نتيجة رغبة الشاعر فى إحداث توقيف واحد ينهى به الأسطر

المشطورة ومن ذلك قوله :

حمزة : حسب الرجال

ستفزع أنى سأنتهى القتال

ولاشك أن التفتيت لاجتروا له في النموذج الأول والثاني وفقاً لتفضية روح الشعر . وقد يراد بتقسيم الجملة إنشاء بطول التفكير وتمثيل لواقع في بعض المواضع . والحوار تغلفه روح الشعر وإيقاعه وموسيقية فهو ليس مجرد نظم لحوار يقف عنه النثر .

\* \* \*

٥ - ونلتقي بعد ذلك بمشهد من مسرحية الشاعر أحمد مويلم الشعرية «أخناتون» (١٤) :

أخناتون : أهلاً يا قرة عيني  
نفرتي : مالك مهموماً وحزيناً  
أخناتون : حسنا جئت الآن  
نفرتي : (في إشفاق) هون من حزنك يا مولاي  
أخناتون : نفرتي .. أقسم لك ..  
لم يأت قراري هذا عفو الخاطر  
فأنا فكرت طويلاً في أمر الوادي  
نفرتي : أعلم أعلم  
أخناتون : أعطينا عقلاً يتدبر أمر معيشتنا وعقيدتنا  
فلنتحكم ولنتدبر بالعقل  
الوادي تحكمه آله عدة  
آمون .. سيد طيه  
حورس .. سيد نصف الوادي  
والنصف الباقي سيده - ست  
أمازع غله الأحياء  
والله للوئي أوزوريس

ولكل إله كهنته ورعاياه  
ولكل إله أحكام وإتاوات وطقوس  
ماذا تجدى تلك الكثرة والتفريق  
ولماذا لا تتوحد كل الأرباب  
في صورة رب واحد  
يمحكم كل الوادى .. وللموتى والأحياء  
كيف تغافلنا عن هذا طويلاً  
كيف نسينا حق الرب  
زلى آتون  
آتون الحى .  
يعمرنا دفة حرارته .. يتجلى في عليائه  
يعدل بين الناس .. ويخو بالرحمة والحب  
آتون الحى  
أدعو الناس إلى طاعته وعبادته  
آتون .. يسلم في الألفاق جميلاً  
يمتحن طول العمر  
إلى أعلن وحدة آله الوادى  
في زلى آتون  
أعلن أيضاً أنى أختاتون  
أختاتون الأقرب والأوفى لإلهى آتون  
نفرتيق : آمنت به معك فهو من آلامك .

\* \* \*

الضميلة الأساسية هي فعلن متحركة العين وساكنتها .. وقد ينتهى السطر بـ  
« فعلاتن »



وقد يبدأ بـ « فاعلق » ومن الأسطر ما ينتهى  
بساكنين .

ولم يستخدم الشاعر ما يمكن أن نسميه قافية وإنما استخدم نوعاً من التوقيع الصوتي  
والصرفى إلى جانب الإيقاع .

والحوار شعري درامى فلم يترخص الشاعر من أجل ما يدعوه البصر والفعية ، ولم  
يحمل هذا الحوار شاعرياً على حساب الدراما فهنا نوع من التوازن بين متطلبات المسرح  
الشعري وعناصره ، وقد تلاحظ أن هناك نوعاً من التلويل فى بعض المواقف : الأمر  
الذى قد يقلل من حدة الحدث والحركة المسرحية وإن كان الشاعر قد عمد إلى نوع من  
الحوار الداخلى الذى يعتمد على عناصر فكرية تأملية ليشيع نوعاً من الحركة فى مثل هذه  
المواقف .

\* \* \*

٦ - وهذا جزء من المشهد الخامس لمسرحية الشاعر فاروق جويده «توزير  
العاشق» (١٥) .

ولادة : « تمسك بيد ابن زيدون »

وزيرى .. لا ..

حبيب القلب ..

تعالى الآن أسمعنى

يريك بعض أشعارك

حياتى كلها شعرى ..

أنحك شاعرى وحدى

ابن زيدون : حكايا الشعر لا تكفى .. ولا تنفى

ولاده : الشعر مملكة الملوك ..

ابن زيدون : « كأنما يجهد لشيء »

الشعر ليس له يدان

والقلب لا يمدى مع السلطان  
ولاده : القلب أكبر من جيوش الأرض  
ابن زيدون : والسيف أطول من أقاويل اللسان  
ولاده « بإصرار » الناس تؤمن بالقلوب  
ابن زيدون : وتخاف بطش السياف  
ولاده : لو خيروني  
لاخترت قلب المرء  
ابن زيدون : الناس تخضع للقرار  
والسياف في يده القرار  
وهنا يكون الاختيار .  
ولاده : لا يسأل الإنسان عن أقداره  
يأقن الحياة فلا يشار  
ويعيش فيها كالسجين  
ونقول في يدنا القرار  
عند البداية ليس للمرء اختيار  
عند النهاية ليس في يده القرار  
بين البداية والنهاية  
أين كان الاختيار  
ابن زيدون : ماذا يفيد القلب  
والسجان في يده القرار  
ولاده : ماذا تريد أبا الوليد ..  
ماذا تريد حقيقة  
تجربى وراء الملك والسلطان  
وتريد حياً  
وتريد شراً

وتريد نهواً من حنان

وتريد لوقوف الزمان

ماذا تريد حقيقة

ماذا تريد

لا بد أن تختار

ابن زيدون : إني أحب الشرحى للحياة ..

والشرحى سيف ليس في يده قرار ..

وأنا أريد الملك .

إني أريد السيف والسلطان

فلأحكمكم أكرم من حكايها الشر

أكرم من أقاويل اللسان

إني أحب الشرحى للحياة

لكننا نحيا مع الشيطان

تمضى الحياة كما تمضى دائماً

لو بعد آلاف السنين

السيف للسلطان

والقلب للفتان

ولاده : أنا لأحب السيف

ابن زيدون : وأنا أريده

\* \* \*

استخدم الشاعر تفعيلين هما : (مفاعيلن) ساكنة اللام ومتحركتها وقد استغرقت هذه التفعيلة حديث ولادة الأول ورد ابن زيدون ، وجاء ذلك في ثمانية أسطر ثم بدأت ولادة حبيبها في السطر التاسع مستخدمة إيقاع بحر الكامل «مفاعيلن» ساكنة التاء ومتحركتها وقد جاء هذا التغير طبعياً ومتوافقاً مع المحتوى الشعرى .

وقد عفى الشاعر بنوع متميز من التقفية ، وقد جاءت هذه التقفية طبيعية دونما لزوم شأن كبير من الشعراء المحدثين .

والحوار شعري درامى وقد لمجح الشاعر فى المواعمة بين متطلبات الحوار الشعري والدراما ، وقد نشعر بارتفاع الجرس فى بعض المواقف والمتخاضه فى مواقف أخرى تبعاً لطبيعة الموقف وعناصر التشكيل .

\* \* \*

وبعد .. فهذه إلمامة سريعة عن موسيقى الشعر المسرحى عرضنا فيها لأهم خصائص الدراما الشعرية وبعض التجارب الشعرية المسرحية فى لغتنا العربية ، وتوقفنا عند مسرح شوقي الشعري وتجاريه فى هذا المضمار وناقشنا قضية الشعر العمودى وصلاحيته للمسرح الشعري ، وقلنا إن الشعر العمودى يمكن أن يكون متطابقاً للمسرح شعري ، وعلى الشعراء أن يجربوا تقنيات جديدة فى إطار عمود الشعر .  
وأثنى أنهم سيصلون إلى تحقيق نجاح كبير فى هذا المضمار .

كما عرضنا لتعزيز أباطلة ورأينا أنه فى مسرحيته التى عرضنا مشهداً منها يميل إلى نظم الحوار وأنه أنطلق شخصياته نظماً لأشعراً ، ويرى البعض أن عزيز أباطله « قد نهج نهج شوقي دون أن تكون له عبقريته فلم يصف شيئاً ذا البال إلى الإنجاز الذى حققه شوقي بل إن واقع الأمر أن هذا الإنجاز قد فقد قدراً غير قليل من قيمته وأثره » (٨٦)

وإذا كان مسرح شوقي الشعري تسير فيه الغنائية مع الدرامية فإن فقدان الغنائية إلى جانب الدرامية الضعيفة فى مسرحية زهره لتعزيز أباطله قد أفقدت مسرحيته الشعرية مزايا كثيرة لم يفقدها مسرح شوقي .

أما تجربة الشاعر ضحى سعيد فإنها تجربة تكشف عن إمكانات الشعر العمودى تلك الإمكانيات التى لما تكشف بعد .

وقد عرضنا بعد ذلك لتجارب متنوعة من الشعر المسرحى الحر الذى يعتد على

الضعيلة ، وهي تجارب على اختلافها تنفق في أن الشاعر يبيع نظام الضعيلة والسطر الشعري والإيقاع ، والقافية غير اللازمة .

وهي تجارب يتنظر لها أن تستمر حتى تصل إلى مستوى أكثر جودة وأقرب للشعر وللدراما في آن واحد .

\* \* \*

## الهوامش

- ١ - كارل بروكلمان تاريخ الأدب العربي ج ١ ص ٦٢ .
- ٢ - نفس المرجع ص ١٤٩ .
- ٣ - ديوان الأعشى ص ٢٩٩ .
- ٤ - ديوان المسيب بن علس ص ٣٥٢ « ملحق بديوان الأعشى » .
- ٥ - ديوان الأعشى ص ٤١٧ .
- ٦ - ديوان كمب ص ٧٨ ، ص ٧٩ .
- ٧ - ديوان أوس ص ٧٠ ، ص ٧١ .
- ٨ - غلدي بن زيد ص ١٤٧ .
- ٩ - ديوان ابن المعتز ج ٢ ص ١٢١ .
- ١٠ - ديوان ابن عبدربه ص ١٨٣ ، ص ١٨٤ .
- ١١ - العيون اليواقظ ص ٥٦ .
- ١٢ - العيون اليواقظ ص ٤٤ .
- ١٣ - الشوقيات ج ٤ ص ١٨٠ .
- ١٤ - محاضرات في الدراسات العربية الحديثة ص ١٠٧ .
- ١٥ - ديوان مجد الإسلام ص ٦٩ .
- ١٦ - نفسه ص ٢٦١ .
- ١٧ - نفسه ص ٧٨ .
- ١٨ - مع الشعراء المعاصرين ، عبدالحى دياب ، ص ١١٥ .
- ١٩ - ديوان أحمد محرم ص ١١٦ ، ص ١١٧ .
- ٢٠ - ملحمة عين جالوت ص ٨٨٣ ، ص ٨٨٤ .
- ٢١ - نفس المرجع ص ١٤٨ .
- ٢٢ - نفسه ص ٢٢٩ .
- ٢٣ - نفسه ص ٢٨ .

- ٢٤ - نفسه ص ٢٨١ .
- ٢٥ - نفسه ص ٦٧٧ .
- ٢٦ - نفسه ص ٥٨٣ .
- ٢٧ - نفسه ص ٥٨٤ .
- ٢٨ - الشعر العربي المعاصر ص ٣٠١ .
- ٢٩ - شهرزاد ص ٢٤ ، ص ٢٦ .
- ٣٠ - شهرزاد ص ٣٩ ، ص ٤٤ .
- ٣١ - ديوان الحامسة ج ١ ص ١٣ ، ص ١٤ .
- ٣٢ - الأصمعيات ص ٦٠ ، ص ٦١ .
- ٣٣ - ديوان طرفة ص ١٢٦ ، ص ١٢٩ .
- ٣٤ - ديوان الحامسة ج ٢ ص ٢٦٢ .
- ٣٥ - ديوان أغاني الكوخ ص ١١٨ ، ص ١٢٣ .
- ٣٦ - ديوان إيليا أبي ماضي ص ٢٤٧ ، ص ٢٤٨ .
- ٣٧ - ديوان إيليا أبي ماضي ص ١٢٣ .
- ٣٨ - إليوت ، مقالات في النقد الأدبي ، ص ٦٨ .
- ٣٩ - د . عبد المنعم تليمة ، مقلعة في نظرية الأدب ، ص ١٤٥ .
- ٤٠ - نفسه ص ١٤٥ .
- ٤١ - كمال محمد ، الشعر المسرحي ص ١٥٠ .
- ٤٢ - نفس المرجع ص ١٥١ .
- ٤٣ - ديوان شوقي ص ١٢٢ .
- ٤٤ - ديوان أغاني الحياة ص ١٦٧ .
- ٤٥ - ديوان الأعشى ص ٤٠٧ .
- ٤٦ - ديوان الأعشى ص ٤٠٧ ، ص ٤٠٩ .
- ٤٧ - نازك الملائكة ، الجانب العروضي من مسرحية كليوباترا ، عن شعر شوقي الغنالي والمسرحي ، د . طه وادي ص ٢٥٢ .

- ٤٨ - المرجع السابق ص ٢٥٢ .
- ٤٩ - نفسه ص ٢٥٣ .
- ٥٠ - نفسه ص ٢٥٣ .
- ٥١ - رفيق وناس ، شوق والبحور الخليلية في مسرحه الشعري ، المرجع السابق ص ٢٧٥ .
- ٥٢ - كمال محمد إسماعيل ، الشعر المسرحي ، ص ٤٠ .
- ٥٣ - إليوت ، مقالات في النقد ص ٧٢ ، ص ٧٣ .
- ٥٤ / ٥٥ : نفس المرجع ص ٨٩ .
- ٥٦ - نفسه ص ٩٥ .
- ٥٧ - نفسه ص ٩١ .
- ٥٨ - نفسه ص ٧٤ .
- ٥٩ - نفسه ص ٨٧ .
- ٦٠ - نفسه ص ١١٦ .
- ٦١ - نفسه ص ١٠٥ .
- ٦٢ - كمال إسماعيل ، الشعر المسرحي ، ص ٤٠ ، ص ٤١ .
- ٦٣ - نفس المرجع ص ٤١ .
- ٦٤ - نفسه ص ٤٢ .
- ٦٥ - ص ٤٥ .
- ٦٦ - نفسه ص ٤١ .
- ٦٧ - نفسه ص ٢٥٥ .
- ٦٨ - نفسه ص ٢٥٧ .
- ٦٩ - نفسه ص ٤٥ .
- ٧٠ - نفسه ص ١٥٢ .
- ٧١ - مسرحية مجنون الليل ص ٦٨ ، ص ٧٠ .
- ٧٢ - مسرحية زهرة ص ١٦٥ / ١٦٩ .
- ٧٣ - مسرحية عترة ص ٨٠ .



- ٧٤- د- حسين نصار ، الرواسب الثنائية في مسرحيات شوقي مجلة « المجلة » يناير ٦١ ، ص ٦٤ ، وانظر المسرح للدكتور محمد مندور ص ٨٨ / ٩٢ .
- ٧٥- مسرحية الفلاح القصص ص ٢٠ ، ص ٢٤ .
- ٧٦- شهرزاد ص ٥٥ / ٦٠ .
- ٧٧- مسرحية «أساة الحلاج» ص ١٧٧ .
- ٧٨- كمال محمد إسماعيل ، الشعر المسرحي ص ٢١٣ .
- ٧٩- مسرحية « بعد أن يموت الملك » ص ١٤٢ ، ص ١٤٦ .
- ٨٠- نفس المرجع ص ٢٩ .
- ٨١- مسرحية « وطني عكا » ص ١٥١ ، ص ١٥٢ .
- ٨٢- مسرحية « الحسين ثائراً » ، ص ١٥٩ ، ص ١٦١ .
- ٨٣- مسرحية « حمزة العرب » ، ص ١٢٩ ، ص ١٣١ .
- ٨٤- مسرحية « إختاتون » ، ص ٢٠ ، ص ٢٣ .
- ٨٥- مسرحية « الوزير العاشق » ، ص ٤٥ ، ص ٤٩ .
- ٨٦- د . علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ص ١٦٦ .



## المراجع

---

### أولاً : المصادر القديمة

- ١ - ابن أبي أصيبعة ، عيون الأنباء في طبقات الأطباء ، تحقيق نزار رضا بيروت .
- ٢ - ابن أبي الأصبغ - بديع القرآن - تحقيق حفي شرف
- ٣ - ابن أبي الأصبغ - تحرير التحرير - المجلس الأعلى
- ٤ - الخطيب - نقاضة الجراد  
- دار الكاتب العربي
- ٥ - ابن القطاع - البارع في  
الوفاء للطباعة مصر ٣.
- ٦ - ابن خلدون - المقدمة -
- ٧ - ابن رشيقي - أبو علي -  
تحقيق محمد محيي الدين
- ٨ - ابن سعيد الأندلسي ؛  
حسنين ، الهيئة المصرية
- ٩ - ابن سعيد المصري - الم
- ١٠ - ابن سلام - طبقات  
مصر .
- ١١ - ابن سناء الملك - دار  
١٩٤٩ م .
- ١٢ - ابن قتيبة الشعر والث
- ١٣ - أبو العلاء المعري - ا  
دار المعارف بمصر

- ١٤ - أبو الفرج قدامة بن جعفر - نقد الشعر - تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي مكتبة الكليات الأزهرية القاهرة ١٩٧٨ م .
- ١٥ - أبو سعيد السيرافي - ضرورة الشعر - تحقيق د . رمضان عبد التواب دار النهضة العربية بالقاهرة ط ١ ١٩٨٥ م .
- ١٦ - أبو علي القالي ، الأمل - دار الكتب العلمية بيروت لبنان .
- ١٧ - أبو هلال العسكري - كتاب الصنائع - تصحيح محمد أمين الخانجي - مطبعة صبيح القاهرة .
- ١٨ - المبرد أبو العباس - محمد بن يزيد - كتاب المختضب تحقيق عبد الحافظ ضبيمة - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بالقاهرة ١٣٩٩ م .
- ١٩ - التبريزي ، الكافي في العروض تحقيق الحسائي حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٧٧ م .
- ٢٠ - التنوخي ، أبو علي عبد الباقي عبد الله ، كتاب القوافي ، تحقيق عوني عبد الرؤف مكتبة الخانجي بصرى ، ط ٢ ١٩٧٨ م .
- ٢١ - الثعالبي ، بئمة الدهر في محاسن أهل العصر ، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٧٩ م .
- ٢٢ - سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان ، الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٧ م .
- ٢٣ - الشنترقي الأندلسي ، أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج ، المعيار في أوزان الأشعار ، تحقيق د . محمد رضوان الداية ، دار الأنوار لبنان ١٩٦٨ م .
- ٢٤ - القزويني الإيضاح في علوم البلاغة تصحيح د . محمد عبد المنعم خفاجي - دار الكتاب اللبناني ١٩٨٠ م .
- ٢٥ - المرزباني أبو عبد الله محمد بن عمران ، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق محب الدين الخطيب ١٣٨٥ هـ .
- ٢٦ - القرى - نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، محي الدين عبد الحميد ١٠٠٠ أجزاء وإحسان عباس ٨٠٠ أجزاء .

- ٢٧ - النويرى - شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب نهاية الأرب في فنون الأدب - دار الكتب المصرية ١٩٣٩ م .
- ٢٨ - محمد بن على الجرجاني - الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، تحقيق - د . عبد القادر حسن دار النهضة المصرية بالقاهرة .
- ٢٩ - محمد بن شاكر اللمشقي فوات الوفيات تحقيق محي الدين عبد الحميد القاهرة ١٩٥١ م .
- ٣٠ - ياقوت الحموى - معجم الأدباء - إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب - دار المأمون القاهرة .

\* \* \*

### ثانياً : الدواوين الشعرية القديمة

- ٣١ - ابن المحتر العباس - ديوانه - دراسة وتحقيق محمد بدیع شريف دار المعارف بمصر ١٩٧٨ م .
- ٣٢ - ابن حاتمة - ديوانه - تحقيق د . محمد رضوان الداية - دمشق ١٩٧٢ م .
- ٣٣ - ابن سناء الملك - ديوانه - تحقيق محمد إبراهيم نصر مراجعه د . حسين محمد نصار . الناشر الكاتب العربى للنشر والطباعة بالقاهرة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨ م .
- ٣٤ - ابن سنان ، سر الفصاحة ، تصحيح عبد المتعال الصعیدی ، مكتبة محمد على صبيح ١٩٦٩ م .
- ٣٥ - ابن سهل الإشبلى - ديوانه تحقيق - د . محمد رضوان الداية - مؤسسه الرسالة بيروت .
- ٣٦ - ابن عربى - ديوانه طبعة حجر يرمبای .
- ٣٧ - ابن وكيع التنيسى - ديوانه ، دار خضه مصر بالقاهرة .
- ٣٨ - أبو العلاء المعرى ، ديوانه - التزويجات أو لزوم ما لا يلزم تحقيق عمر أبو النصر - دار عمر أبو النصر بيروت لبنان ١٩٧١ م .

- ٣٩- أبو تمام حبيب بن أوس الطائي تحقيق - شاهين عطية مراجعة الأب بولس -  
مكتبة الطلاب والكتاب اللبناني بيروت ١٩٦٨ م .
- ٤٠- أبونواس - ديوانه منشورات المكتبة الأهلية بيروت .
- ٤١- الخنساء - تماضرت عمرو بن الحرث بن الشريد ، أنيس الجلساء في شرح  
ديوان الخنساء مجهول الشارح - تحقيق الأب لويس شيخو - المطبعة  
الكاثوليكية ١٨٩٦ م .
- ٤٢- السموءل بن عاديا - ديوانه تصحيح كرم البستاني - دار صادر بيروت .
- ٤٣- الشماخ بن ضرار - ديوانه تحقيق وشرح صلاح الدين الهادي - دار المعارف  
مصر ١٩٧٧ م .
- ٤٤- المتنبى - ديوانه شرح أبي البقاء العكبري مراجعة مصطفى السقا وآخرين - دار  
المعرفة بيروت لبنان .
- ٤٥- النابغة الذبياني زياد بن عمرو بن معاوية - ديوانه - تحقيق محمد أبو الفضل  
إبراهيم - دار المعارف بمصر .
- ٤٦- النمر بن تولب - صنعه د . نوري حمودي القيسي - مطبعة المعارف بغداد  
١٩٦٩ م .
- ٤٧- امرؤ القيس - ديوانه - تحقيق حسن السندولي المكتبة الثقافية ببيروت لبنان  
١٩٨٢ م .
- ٤٨- أمية بن أبي الصلت - ديوانه - تصحيح سيف الدين الكاتب وأحمد عصام  
الكاتب دار مكتبة الحياة بيروت .
- ٤٩- أوس بن حجر ، تحقيق د . محمد يوسف نجم - دار صادر بيروت ١٩٦٧ م .
- ٥٠- بشار بن برد - ديوانه - تحقيق محمد الطاهر بن عاشور مطبعة لجنة التأليف  
والترجمة والنشر ١٩٥٠ م .
- ٥١- بشر بن أبي خازم - ديوانه - تحقيق ، د . عزة حسن ، وزارة الثقافة ، دمشق  
١٩٦٠ م .
- ٥٢- جرير - ديوانه - دار صادر بيروت .

- ٥٣ - جميل بن معمر - ديوانه - تحقيق د . حسين نصار - مكتبة مصر القاهرة .
- ٥٤ - حاتم الطائي - ديوانه - طبعة لندن ١٩٨٢ م .
- ٥٥ - حسان بن ثابت - ديوانه - تحقيق د . سيد حنفى حستين - دار المعارف مصر ١٩٨٣ م .
- ٥٦ - حميد بن ثور - ديوانه - تحقيق عبدالعزيز الميخى - الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة .
- ٥٧ - دريد بن الصمة الجشمى ، ديوانه ، جمع وتحقيق محمد خير البقاعى دار قتيبة لبنان ١٩٨١ م .
- ٥٨ - رؤية بن العجاج - ديوانه - تحقيق وليم بن الورد اليروسى - دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٠ م .
- ٥٩ - زهير بن أبى سلمى - ديوانه - صنعة الإمام أبى العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني - ثعلب - نسخة صورت عن طبعة دار الكتب ١٩٤٤ م - طبعة الدار القومية بمصر ١٩٦٤ م .
- ٦٠ - طرفة - ديوانه - تحقيق - د . على الجنادى - مكتبة الأنجلو المصرية .
- ٦١ - ظافر الجنداد - ديوانه - تحقيق د . حسين نصار ، الناشر مكتبة مصر - دار مصر للطباعة .
- ٦٢ - عبيد بن الأبرص - ديوانه - تحقيق - سير شارلس ليال - دار المعارف مصر .
- ٦٣ - علقمة الفحل - شرح الأعلام الشتمرى - تحقيق لطفى الصقال ودريه الخطيب - مراجعة فخر الدين قيادة - دار الكتاب العربى مجلد ١٩٦٩ م .
- ٦٤ - عمر بن أبى ربيعة - ديوانه - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ م .
- ٦٥ - عمر بن قتيبة - ديوانه - تحقيق حسن كامل الصيرفى نشره معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية مطابع دار الكتاب العربى ١٩٧٠ م .
- ٦٦ - عنزة بن شداد - ديوانه - تحقيق محمد سعيد مولوى المكتب الإسلامى بيروت .

- ٦٧ - قيس بن الخطيم - ديوانه - تحقيق - ناصر الدين الأسد - دار صادر بيروت . ١٩٦٧ م .
- ٦٨ - ليلى بن ربيعة - ديوانه - دار صادر بيروت .
- ٦٩ - مسلم بن الوليد - ديوانه - تحقيق - د . سامي الدمان - دار المعارف بمصر ط ٢ .

\* \* \*

### ثالثاً : مختارات شعرية

- ٧٠ - ابن الخطيب - جيش التوشيح - تحقيق هلال ناجي ومحمود ماطور تونس . ١٩٦٧ م .
- ٧١ - ابن المعتز - طبقات الشعراء تحقيق عبد الستار فراج - دار المعارف بمصر ط ٢ . ١٩٧٦ م .
- ٧٢ - أبو الفرج الأصفهاني - الأغاني - تحقيق عبد الكريم الغرياي و لجنة بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ م .
- ٧٣ - أبو تمام - حبيب بن أوس الطائي - ديوانه الجماسة - شرح التبريزي - عالم الكتب بيروت .
- ٧٤ - أبو تمام - كتاب الوحشيات - تحقيق عبد العزيز الميعني ، ومحمود محمد شاكر - دار للمعارف بمصر ١٩٧٠ م .
- ٧٥ - الأصبغى - أبو سعيد عبد الملك ، الأصبغيات ، تحقيق - أحمد محمد شاكر - عبد السلام هارون دار للمعارف بمصر ١٩٧٦ م .
- ٧٦ - الشريف الرضي - مختارات من شعره - منشورات وزارة الثقافة - العراق . ١٩٨٥ م .
- ٧٧ - الفضل الضبي - المفضليات - تحقيق أحمد محمد شاكر - عبد السلام هارون - دار للمعارف بمصر ط ٥ ١٩٦٣ م .
- ٧٨ - الهذليون - ديوان الهذليين - الدار القومية للطباعة والنشر .



- ٧٩- د . رضا محسن القریشی - الموشحات العراقية - دار الرشید بغداد ١٩٨١ م .  
 ٨٠- د . سليمان العطار - شرح المملكات السبع - دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٨٢ م .  
 ٨١- صلاح الدين خليل بن أبيك الصفي - توشيح التوشيح - تحقيق البر حبيب مطلق - دار الثقافة - بيروت ١٩٦٦ م .  
 ٨٢- عبد الكريم يقوب - أشعار العامرين الجاهليين - دار الحوار سورية ١٩٨٢ م .  
 ٨٣- لويس شيخو - شعراء النصرانية - مكتبة الآداب بالقاهرة ١٩٨٢ م .  
 ٨٤- مجهول المؤلف - المنارى للمناسبات في الأرزجال والموشحات - اختيار فيليب معدان الحنازن - جونية لبنان ١٩٠٢ م .  
 ٨٥- مطاوع صفدي - إيلي حاوي - موسوعة الشعر العربي - الناشر شركة خياط للكتب والنشر - بيروت لبنان ، دار الشعب بمصر .

\* \* \*

### رابعاً : أعمال شعرية حديثة

- ٨٦- إبراهيم ناجي - ديوانه - وراء النعام ، دار الشروق بمصر ١٩٨٣ م .  
 ٨٧- أبو القاسم الشابي - ديوانه - أغاني الحياة - دار الكتب الشرقية بتونس ١٩٥٥ م .  
 ٨٨- أحمد سويلم ، ديوان الخروج إلى النهر ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٠ م .  
 ٨٩- أحمد سويلم ، مسرحية أختاتون ، دار المعارف بمصر ١٩٨١ م .  
 ٩٠- أحمد شوقي ، ديوانه - الشوقيات ، للكتبة التجارية الكبرى بمصر .  
 ٩١- أحمد شوقي ، مسرحية مجنون ليلى ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٢ م .  
 ٩٢- أحمد محرم ، ديوان مجد الإسلام ، أو الإلياذة الإسلامية ، دار العروبة بمصر ١٩٦٣ م .  
 ٩٣- د . أحمد مستجير ، ديوان عزف ناي قديم ، مكتبة غرب مصر ١٩٨٠ م .

- ٩٤ - إيليا أبو ماضي ، ديوانه ، جمع وتحقيق زهير مبرزا ، دار القفلة العربية لبنان ١٩٦٣ م .
- ٩٥ - حسن عبد الله قرشي ، ديوان الأمس الضائع ، دار المعارف بمصر ١٩٨٠ م .
- ٩٦ - جبران ، ديوان الأجنحة المتكسرة .
- ٩٧ - رفاعه رافع الطهطاوي ، ديوانه ، جمع ودراسة د . طه وادي دار المعارف بمصر ١٩٨٤ م .
- ٩٨ - صلاح عبد الصبور ، ديوان ، تأملات في زمن جريح ، دار الشروق بمصر ١٩٨٣ م .
- ٩٩ - صلاح عبد الصبور ، مسرحية بعد أن يموت الملك ، دار الشروق ١٩٨٣ م .
- ١٠٠ - صلاح عبد الصبور ، مسرحية مأساة الحلاج ، دار روز اليوسف بالقاهرة ١٩٨٠ م .
- ١٠١ - عبد الرحمن الشرقاوي ، مسرحية الحسين ثائراً ، دار الكاتب العربي بالقاهرة .
- ١٠٢ - عبد الرحمن الشرقاوي ، وطني ، عكا ، دار الشروق بمصر ١٩٧٠ .
- ١٠٣ - عبد الوهاب البياتي ، ديوان ملكة السنبلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ م .
- ١٠٤ - عزيز أباطة ، مسرحية زهرة ، دار الكاتب العربي بالقاهرة .
- ١٠٥ - فاروق جويطة ، ديوان شيء سيقى بيننا ، مكتبة غريب مصر ١٩٨٣ م .
- ١٠٦ - فاروق جويطة ، مسرحية الوزير العاشق ، مكتبة غريب مصر القاهرة .
- ١٠٧ - فاروق شوشه ، ديوان إلى مسافرة مكتبة مديولى القاهرة ١٩٧٨ م .
- ١٠٨ - فاروق شوشه ، ديوان لغة من دم العاشقين ، دار الوطن العربي للنشر والتوزيع يناير ١٩٨٦ م .
- ١٠٩ - فتحي سعيد ، مسرحية الفلاح الفصيح ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٢ م .
- ١١٠ - كامل أمين - ملحمة عين جالوت - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ١١١ - محمد إبراهيم أبوصنة ، مسرحية حمزة العرب ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ م .

- ١١٢ - محمد عثمان جلال ، ديوان العيون اليواقظ في الأمثال وللواعظ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ م .
- ١١٣ - محمود حسن إسماعيل ، ديوان أغاني الكوخ ، دار الكاتب العربي ط ٢ ١٩٦٧ م .
- ١١٤ - محمود حسن إسماعيل ، ديوان لابد ، دار المعارف بمصر ١٩٨٠ م .
- ١١٥ - ملك عبدالعزيز ، ديوان أغنيات الليل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ م .
- ١١٦ - نزار قباني ، الأعمال السياسية ، مكتبة مديولى القاهرة .
- ١١٧ - نزار قباني ، الشعر قنديل أنخضر ، مكتبة مديولى القاهرة .
- ١١٨ - نزار قباني ، قصائد ، مكتبة مديولى القاهرة .

\* \* \*

#### خامساً : المراجع الحديث

- ١١٩ - د . إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر - مكتبة الأملجولى المصرية ١٩٧٨ م .
- ١٢٠ - د . إبراهيم عبدالرحمن - قضايا الشعر فى النقد العربى - مكتبة الشباب .
- ١٢١ - د . أحمد هيكى - الأدب الأندلسى - دار المعارف بمصر ١٩٧١ م .
- ١٢٢ - اللمهورى - فى علمى العروض والقوافى المعروف بالخاصية الكبرى - مطبعة الخطبى القاهرة .
- ١٢٣ - العرضى الوكيل - الشعر بين الجمود والتطور - دار مصر للطباعة بالقاهرة ١٩٧٩ م .
- ١٢٤ - أنس داود - التجديد فى شعر المهجر - دار الكاتب العربى ١٩٦٧ م .
- ١٢٥ - جابر عصفور - مفهوم الشعر - دراسة فى التراث النقدى ، دار الثقافة بالقاهرة ١٩٧٧ م .
- ١٢٦ - جلال الحنفى - العروض تهذيب وإعادة تدوينه - مطبعة العافى بغداد ١٩٧٨ م .

- ١٢٧- د . شكري محمد عياد- موسيقى الشعر العربي - دار المعرفة بالقاهرة .
- ١٢٨- د . شوقي ضيف- البارودي- دار المعارف بمصر ط ٢ .
- ١٢٩- د . شوقي ضيف- في النقد الأدبي ط ٣ دار المعارف بمصر ١٩٦٢ م .
- ١٣٠- د . الطاهر مكي- الشعر العربي المعاصر- روايته- دار المعارف بمصر .
- ١٣١- د . طه وادي- شعر شوقي الضائي والمسرحي- دار المعارف ط ١٩٨٥/٣ م .
- ١٣٢- عباس محمود العقاد- أشنات مجتمعات- دار المعارف بمصر ١٩٧٧ م .
- ١٣٣- عباس محمود العقاد- دراسة في المذاهب الأدبية والاجتماعية- مكتبة غريب بمصر .
- ١٣٤- عباس محمود العقاد- اللغة الشاعرة- مكتبة غريب بمصر .
- ١٣٥- عبد الحميد الراعي- شرح تحفة الخليل- مؤسسة الرسالة ببلد ١٩٧٥ م .
- ١٣٦- د . عبد النعم تليمة ، مقلمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة بمصر ١٩٧٣ م .
- ١٣٧- د . عبد الله بلوى ، في الشعر والشعراء ، مكتبة الشباب بالقاهرة ١٩٧٦ م .
- ١٣٨- د . عز الدين إسماعيل- الأسس الخيالية في النقد العربي- دار الفكر العربي ١٩٧٤ م .
- ١٣٩- د . عز الدين إسماعيل- التفسير النفسي للأدب- دار العودة ببيروت ١٩٦٣ م .
- ١٤٠- د . عز الدين إسماعيل- الشعر العربي قضايا وظواهره الفنية والمعنوية- دار الفكر العربي ط ٣ ١٩٦٩ .
- ١٤١- د . علي الراعي- المسرح في الوطن العربي- عالم المعرفة الكويت ١٩٨٠ .
- ١٤٢- د . فائق مقي- إلبوت- دار المعارف بمصر .
- ١٤٣- كمال محمد إسماعيل- الشعر للمسرحي في الأدب المصري المعاصر- الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨١ م .
- ١٤٤- د . محمد أحمد العرب- ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر- دار المعارف ١٩٧٨ م .
- ١٤٥- د . محمد بلوى الختوت- دراسة نظرية وتحليلية في علم العروض والقافية- مكتبة الشباب بمصر .

- ١٤٦- د . محمد حسن عبدالله - الصورة والبناء الشعري - دار المعارف بمصر ١٩٨١ م .
- ١٤٧- د . محمد عوفى عبدالرؤف - القافية والأصوات اللغوية - مكتبة الخفاجي بمصر ١٩٧٧ م .
- ١٤٨- د . محمود فهمى حجازى - مدخل إلى علم اللغة - دار الثقافة بالقاهرة ١٩٧٦ م .
- ١٤٩- محمود مصطفى - أهلى سبيل إلى علمي الخليل - ط ٩ مكتبة محمد على صبيح ١٩٧٠ م .
- ١٥٠- د . مصطفى السنجرى - للمدخل في علم العروض والقافية مكتبة الشباب ١٩٧٤ م .
- ١٥١- د . مصطفى مويوف - الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف بمصر ط ٣ ١٩٦٩ م .
- ١٥٢- د . مصطفى الشكعة - الأدب الأندلسى ، دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٤ م .
- ١٥٣- نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - دار العلم للملايين بيروت ط ٧ .
- ١٥٤- ناظم رشيد - في أدب العصور المتأخرة - مكتبة بسام - الموصل ١٩٨٥ م .

\*\*\*

### سادساً : مراجع أجنبية مترجمة

- ١٥٥- ت - س - إلويوت ، مقالات في النقد الأدبي - مكتبة الأنجلو المصرية .
- ١٥٦- جون كوين - بناء لغة الشعر - ترجمه د . أحمد درويش مكتبة الزهراء القاهرة ١٩٨٥ م .
- ١٥٧- ريتشاردز - إيفور أرمستر ونج - مبادئ النقد الأدبي - ترجمة د . مصطفى بدوى - مراجعة د . لويس عوض - المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة مصر ١٩٦٣ م .

- ١٥٨ - س موريه - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - ترجمة سعد مصلوح عالم الكتب بمصر ١٩٦٩ م .
- ١٥٩ - كولنچوود - مبادئ الفن - ترجمة د . أحمد حمدي محمود مراجعة على أدهم - الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ م .
- ١٦٠ - ماثيو أرنولد : مقالات في النقد - ترجمة على جمال الدين عزت - مراجعة د . لويس مرقص - الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ م .

\* \* \*

### سابعاً : المجلات

- ١٦١ - مجلة الشعر - المصرية .. يولية ١٩٧٧ م .
- ١٦٢ - مجلة الشعر - المصرية .. يولية ١٩٨١ م .
- ١٦٣ - مجلة الشعر - المصرية .. يولية ١٩٨٦ م .
- ١٦٤ - مجلة الكتاب العراقية تشرين ١٩٧٤ م .
- ١٦٥ - مجلة الكتاب العراقية تموز ١٩٨٤ م .
- ١٦٦ - مجلة المجلة المصرية - يناير ١٩٦١ م .

\* \* \*

## المحتويات

٣	مقدمة .....
٧	الفصل الأول : اختراع من الأوزان .....
٧	١ - البحور المهمة .....
١٠	٢٠ - مقطوع الوافر .....
١٠	٣ - محذوف المزج .....
١١	٤ - منهوك المتدارك .....
١٤	٥ - الدويب .....
٢٠	٦ - البند .....
٢٦	٧ - الرجز المستدير .....
٣١	الفصل الثاني : ظواهر التجديد في عمود الشعر العربي .....
٣١	أولاً : ظواهر التجديد قديماً .....
٣١	١ - المسمط .....
٣٣	٢ - المزدوج .....
٣٣	٣ - المشقة .....
٣٤	٤ - المربعة .....
٣٦	٥ - الخمس .....
٤٥	٦ - المزركش .....
٤٧	٧ - الموشحات .....
٦٣	ثانياً : التجديد في الشعر حديثاً .....
٧٨	ثالثاً : الشعر الحر .....

رابعاً : دراسة في الإطار الموسيقي لليونان شاعر معاصر .....	١١٤
الفصل الثالث : موسيقى الشعر القصصي والمرحى .....	١٤٥
أولاً : موسيقى الشعر القصصي .....	
ثانياً : موسيقى الشعر المرحى .....	١٧٠
مراجع الكتاب .....	٢٢٣



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٩/٤١٤٠

---

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٢١٤٩ - ٥



## جـ ٢

قدّم المؤلف في هذا الجزء من الكتاب دراسة لظواهر  
التجديد في موسيقى الشعر العربى : الفنائى والقصى  
والمرحى .

وقد درس الأوزان المخترعة والأنماط الشعرية ذات ألقواى  
المتنوعة .

وتناول موسيقى الشعر الحر ، وقضاياها التى تتصل بالوزن  
والقافية والتشكيل ، وحدد خصائصه الإيقاعية والفنية .

ودرس موسيقى الشعر القصصى ، والمحاولات القديمة  
والحديثة لإنشاء شعر القصة .

وتناول موسيقى الشعر المسرحى : العمودى والحر ،  
وعلاقة الوزن بالتشكيل الشعرى ، وبالحوار والشخصية .  
وعرض لأهم التجارب المسرحية التى قدمها الشعراء .  
وأضاف إلى دراسته الوصفية بعداً نقدياً .